

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

5

M A I 1961

»Intolleranza« in Venedig sensationell bestätigt

- * **Nonos erstes Bühnenwerk »Intolleranza«** (nach einer Idee von Angelo Maria Ripellino) rief einen Skandal von geradezu klassischem Format hervor. Er war vornehmlich politischer Art und galt in erster Linie dem Regime, an dessen angeblichem Versagen der »Held« des Stückes im letzten Akt zugrunde geht. Nono selbst, »der große Liebende im Geiste Gustav Mahlers«, wie er in einer Kritik genannt wurde, wollte wieder wie in seinem »Canto sospeso« das menschliche Gewissen wachrütteln. Unabhängig von einem solchen erreichten oder nicht erreichten Ergebnis hat »Intolleranza« der sachverständigen Öffentlichkeit die Augen geöffnet vor der künstlerischen phänomenalen Leistung des jungen italienischen Komponisten. Es kann an dieser Stelle der ausführlichen Würdigung des Werkes nicht vorgegriffen werden, die in der nächsten Nummer der »NZ für Musik« erfolgen wird. Es darf aber schon heute gesagt werden, daß der künstlerische Widerhall der denkwürdigen Biennale-Aufführung alle Erwartungen übersteigt. Die deutsche Erstaufführung ist Köln zugesagt und wird im März 1962 stattfinden, weitere Bühnen haben ihr Interesse bereits angemeldet. Das Personenverzeichnis sieht fünf Solisten vor (Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß). Die Chöre werden von Tonband wiedergegeben. Das Orchester hält sich im Rahmen der üblichen großen Besetzung.

Die neue Henze-Oper (am Vorabend der Uraufführung)

* Die neue Oper von Henze, »Elegie für junge Liebende«, wird, und dies darf man wohl als einen ungewöhnlichen Start bezeichnen, innerhalb eines knappen halben Jahres in diesem Sommer an nicht weniger als vier Orten als **Festspiel** aufgeführt werden. Die Uraufführung findet am 20. Mai in Schwetzingen statt (Wiederholung 22. Mai). Ihr folgt am 11. Juni eine Aufführung bei den Festwochen in Zürich. Die erste Aufführung wird in der englischen Originalsprache als »Elegy for young lovers« am 13. Juli beim Glyndebourne Festival vonstatten gehen. Den Abschluß machen dann die Münchner Festspiele am 22. und 31. August im Cuvilliétheater. Zahlreiche weitere Aufführungen an deutschen Bühnen sind geplant.

Die Oper ist für ein Kammerorchester geschrieben mit 6 Sängern ohne Chor. Der Text stammt von dem vielleicht namhaftesten englischen Lyriker Wystan H. Auden in Zusammenarbeit mit Chester Kallman (beide schrieben für Stravinsky »The Rake's Progress«). Die deutsche Übersetzung besorgte Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten. Die Textbücher (deutsch und englisch) sollen rechtzeitig für die Uraufführung vorliegen. Über die Entstehung des Buches berichtet im redaktionellen Teil ein Artikel der Autoren. Die Oper ist ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks. Der Verlag **Schott** legt außer den Textbüchern die Studienpartitur und in Kürze auch den Klavierauszug vor.

* Schott berichtet

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

122. Jahrgang Heft 5/1961

JOSEF HÄUSLER: Hans Werner Henze — Versuch eines Porträts	175
WYSTAN H. AUDEN / CHESTER KALLMAN: Geburt eines Librettos	179
HANS EHINGER: Deutsche Schweiz — welsche Schweiz	181
ERNST LAAFF: Werner Egk wird 60 Jahre	184
LOUIS M. DIERCKS: Ein Weg zum vollkommenen Chorklang	186
DIETER KERNER: Gustav Mahlers Ende — Zu seinem 50. Todestag am 18. Mai 1961	188
PERCY GRAINGER — ein amerikanischer Komponist	190
GRETE BUSCH: Busch ging nach Glyndebourne — Erinnerungen an einen großen Dirigenten, 2. Fortsetzung	191

DAS MUSIKLEBEN: Mannheim: Hindemiths lustige Oper „Neues vom Tage“ / Stuttgart: „Der Türke in Italien“ — Eine Rossini-Erstaufführung / Berlin: Musikleben breit entfaltet / Wiesbaden und Darmstadt: Kreneks „Leben des Orest“ / Frankfurt: Die Kunst der Fuge — Eine neue Instrumentierung / Münster: Henzes „Prinz von Homburg“ / Dresden: Paul Konts „Lysistrata“=Vertonung / Mailand: Jean Pierre Rivièrè, „Per un Don Chisciotte“ und Ildebrando Pizzetti, „Il calzare d'argento“, Uraufführungen / Paris: Hartmann, Fortner und Boulez / Zürich: Das Stadttheater und sein neuer Leiter / Wien: Aram Chatschaturjan dirigiert die Wiener Philharmoniker / Israel: Völkerfreundschaft durch Musik	193
--	-----

DIE INFORMATION	210
---------------------------	-----

SCHALLPLATTEN: Von Dowland bis Bartók / Music minus one — Schallplatten zum Mitspielen	213
--	-----

TONBAND: Sabafon TK 125 — ein schönes Tonbandgerät / Gevasonor — ein neues Magnettonband	215
--	-----

BÜCHER: Wolfgang Baruch, „Konzertführer. 99 Orchesterwerke von Beethoven bis Richard Strauss“ / Rudolf Klein, „Frank Martin, sein Leben und Werk“ / Karl Gustav Fellerer, „Palestrina, Leben und Werk“	216
--	-----

NOTENBEILAGE: Hans Werner Henze: „Elegie für junge Liebende“, I. Akt, Szene 6	219
---	-----

CHOR UND SINGSCHULE	220
-------------------------------	-----

BILDER:	Hans Werner Henze bei der Arbeit (<i>Buhs</i>) / Bühnenbildentwurf von Helmut Jürgens zu Hans Werner Henzes „Elegie für junge Liebende“ (<i>Betz</i>) / Hans Arp und Wladimir Vogel (<i>Rings</i>) / Werner Egk mit Karl Hoppe und Heinz Arnold (<i>Betz</i>) / Brief Alma Mahler-Werfels über Mahlers Krankheit (<i>Knapp</i>) / „Neues vom Tage“ von Paul Hindemith (<i>Speer</i>) / Franz Glawatsch, Thomas Tipton, Evelyn Schilb in „Neues vom Tage“ von Paul Hindemith (<i>Speer</i>) / „Der Türke in Italien“ von Gioacchino Rossini (<i>dpa</i>) / Ernest Ansermet (<i>Eckelt</i>) / John Barbirolli (<i>Eckelt</i>) / Ferenc Fricsay (<i>Eckelt</i>) / Rafael Kubelik (<i>Conti-Press</i>) / Joseph Keilberth (<i>Schapowalow</i>) / István Kertész (<i>Eckelt</i>) / Bruno Maderna (<i>Neumeister</i>) / Eugen Jochum / „Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek (<i>Rudolph</i>) / Ildebrando Pizzetti, „Il calzare d'argento“ (<i>Piccagliani</i>) / Jean Pierre Rivièrè, „Pour un Don Chisciotte“ (<i>Piccagliani</i>) / Aram Chatschaturjan (<i>Felicitas</i>) / Luigi Nono, „Intolleranza“ (<i>Ferruzzi</i>) / Tonbandgerät Sabafon TK 125—4 / Cristobal Morales überreicht 1544 dem Papst Paul III. seinen Messeband / Titelseite des ersten Messebuches, von Palestrina Papst Julius III. gewidmet
---------	--

Josef Häusler

Hans Werner Henze

Versuch eines Porträts

Am 22. Mai wird im Rahmen der „Schwetzinger Festspiele“ Hans Werner Henzes neue Oper „Elegie für junge Liebende“ uraufgeführt. Das englische Textbuch stammt von W. H. Auden und Chester Kallman, deutsche Übertragung von Ludwig Landgraf unter Mitwirkung von Werner Sarteli. Musikalische Leitung: Heinrich Bender, Inszenierung: Hans Werner Henze, Bühnenbild: Helmut Jürgens. Für die Hauptpartie wurde Dietrich Fischer-Dieskau gewonnen.

5. Oktober 1947. Auf dem Programm eines Konzerts im Baden-Badener Kurhaus steht ein neuer Name: Hans Werner Henze. Man weiß noch nicht eben viel von ihm. Lehrerssohn aus Gütersloh in Westfalen, am 1. Juli 1926 geboren, Klavier- und Schlagzeugstudien an der Braunschweiger Staatsschule; Arbeitsdienst, Wehrmacht, Gefangenschaft. Danach Korrepetitor in Bielefeld, seit 1946 Schüler von Wolfgang Fortner. Soll sehr begabt sein. Sein Werk, das von Werner Egk aus der Taufe gehoben wird, ist ein Concertino für Klavier, Bläser und Schlagzeug. Es bildet das Zeugnis eines musikalischen Bewußtseins, das nach dem Ende der kulturellen Abschnürung des „Dritten Reiches“ dort wieder anknüpft, wo für Deutschland die neue Musik zu Ende gegangen war: am spielmusikhafte Impetus der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Von dort bezieht es seine wilde, ja naive Aktivität; es liebt die harlekinhafte Gebärde, den grimassierenden Dreiklang, die überschäumende Kraftäußerung; es legt sich ironisch mit der Tradition an und travestiert Melchior Francks Lied vom „Feinen Reiter“ in Jazznähe; es hat den Anhauch eines fanatischen, lärmigen und höchst bewegten Spectaculums. Nach dem Ende des Stücks, als der Komponist das Podium betritt, spuckt ihm ein Melomane älteren Semesters vor die Füße.

Wer ist dieser Musiker, der genau ein Jahrzehnt später die exakte Gegenposition erreicht hat: prunkende und träumerische, ästhetische und ätherisch verfeinerte, schwebend poetische Romantik in den „Nachtstücken und Arien“ nach Gedichten von Ingeborg Bachmann?

Henzes Buch „Undine – Tagebuch eines Balletts“ liegt aufgeschlagen. Ein Abschnitt ist kursiv gedruckt:

„Initiative: Es dem Zuhörer gestatten, unmathematisch genau (und nur Unmathematisches kann genau sein) beizuwohnen; versuchen, Spannungen sich abspielen zu lassen, Vorgänge, Entwicklungen, die sich einer Wertung mit anderen Maßstäben als denen der reinen intuitiven Intervall-

kunst entziehen. Erkennen, daß die Musik sich immer noch hier und da einer falschen Geste bedient: Formeln, trockenes Rascheln, da zittert nichts mehr nach. Ein theoretisches Pizzikato, eine trockene Note. Aus ursprünglichen Lernerfahrungen wurde ein System, die Geste ist geblieben, aber das Blut ist entwichen. Aufhören mit den allzu vertrauten Methoden der modernen Komposition; dem Ohr mehr Vertrauen schenken als der anerkannten Konvention. Die Versammlungsorte verlassen, sich vorbereiten auf neue Stimmen, die nicht im Wind einer „Richtung“ tönen, sondern wie eine Botschaft mit fremden Zugvögeln aus unbekannten Ländern hergetragen werden könnten. Jeden Augenblick bereit sein, einem neuen Anreiz, einem neuen Erlebnis, einer neuen Welt alles Bisherige zu opfern. Letzte Entscheidungen immer verschieben, immer auf Auswege, schnelle Wendungen vorbereitet sein.“

Die Versammlungsorte verlassen – es ist das Phänomen der Wandlungsfähigkeit, der raschen, unvorhersehbaren Umstellung, das an Henze immer wieder verblüfft und schockiert hat, das Anlaß zu Jubel und Kopfschütteln gab, das etwas unmöglich macht, was die anderen Komponisten seiner Generation nur selten erschweren: das Einordnen in Schulen, Systeme und Richtungen.

Zunächst zwar schien es anders. Henze folgt jenem Zug, der der Bewußtseinslage der ersten Nachkriegsjahre immanent war: er erklärt Hindemith und Strawinsky zu seinen Leitbildern, Wolfgang Fortner nicht zu vergessen, dessen damalige melodisch-harmonische Gestaltungsweise in tonalen Grenzbezirken, dessen rhythmische Systematik und instrumentatorische Eigenart in Henzes Frühwerken deutliche Spuren hinterlassen haben. Allein, schon 1947, das Jahr des Klavier-Concertinos, führt einen Wechsel des Standpunktes herbei. Henze erkennt, daß Motorik und Parodie seine Elemente nicht länger sein können. Für die Verwirklichung seiner „Vision von weitgeschwungenen zarten Cantilenen und gepflegten Klängen“ sucht er nach einer differenzierteren und differen-

zierenden Technik; er findet sie in der Zwölfttonordnung. Das Violinkonzert von 1947 bringt die erste, noch autodidaktische Anwendung von Reihenformen, gleichzeitig aber auch eine starke Erweiterung des ausdrucksmäßigen Bereichs. Virtuosenmusik von hohem Anspruch und spontaner Mitteilung, verblüfft die Partitur durch Eleganz und Reichtum ihrer Faktur ebenso wie durch die Sicherheit, mit der musikalischer Ansturm, lyrisches Melos und gespenstische Caprice in oft jähem Wechsel als Kontrastmittel genutzt werden. Dies wäre freilich undenkbar ohne einen ursprünglichen Sinn für das Medium des Klangs an sich. Henzes so intelligenter wie feinnerviger Sensitivismus im Spannen, Brechen und Balancieren der koloristischen Valeurs bestätigt sich erstmals am Violinkonzert; er wird sich in der Beschäftigung mit der Reihentechnik und später durch die Begegnung mit dem mittelländischen Kulturkreis bis zur artistischen Perfektion sublimieren.

Doch zunächst gilt es, die neue Technik zu festigen. Die „Darmstädter Ferienkurse“ bringen den Kontakt mit René Leibowitz, dem Schüler und Verfechter Schönbergs in Frankreich. Henze folgt ihm nach Paris und erarbeitet sich die umfassende Praxis der Dodekaphonie. Sie wird nun für eine ganze Schaffensperiode bevorzugtes Mittel seiner schöpferischen Arbeit. Ich sage: bevorzugtes Mittel. Denn wenn Henze auch um das Jahr 1950 einige seiner Werke in strengem Zwölftonsatz konzipiert – das Streichquartett zum Beispiel oder die Funkoper „Ein Landarzt“ nach Kafka –, so hat er sich doch nie einem technischen oder ästhetischen Ausschließlichkeitsanspruch gebeugt. Die Technik bleibt ihm Mittel, sie wird nicht Selbstzweck. Henze strebt zwar nach einer Kongruenz zwischen Tonhöhenordnung und rhythmischem Gefüge, ohne allerdings bis zur letzten Konsequenz serieller Prinzipien zu gehen. Oberster Grundsatz bleibt die plastische Mitteilung: Rhythmus und Melodie.

In dem Streben nach Melodisierung der Dodekaphonie steht er Alban Berg nahe. Nach der Premiere des „König Hirsch“ wird die Kritik diese Parallele ziehen. Sie läßt sich schon früher ablesen, in der 2. Sinfonie von 1949 etwa, die mit dem strömenden Bogenmelos, dem hymnischen Atem und der harmonischen Ausrundung des ersten Klangereignisses der italienischen Periode vorwegnimmt. Die Melodisierung der Reihentechnik tritt am deutlichsten zutage beim Final-Adagio, das eine durchaus romantische Expression mit polyphonem Satz und Zwölftontechnik gestaltet, auf dem Kulminationspunkt die Tonfolge B=A=C=H als gehämmertes Signal hervortreten läßt und seine Schlußsteigerung in der Kombination von Choral-Zitat („Wie schön leucht' uns der Morgenstern“) und Zwölftonreihe findet. Hier wird zweifellos eine Verwandtschaft zu dem deutlich, was Heinz Stuckenschmidt in bezug auf Alban Berg „die mehrfache Sicherung des Kunstwerks“ genannt hat: Verschmelzung traditioneller Formen und Sprachmittel mit aktuellen Prinzipien. Der rasche Mittelsatz aber, das eigentliche Kernstück der Sinfonie – auch er läßt nicht ohne weiteres erkennen, daß sein passacagliaartiges Hauptthema mit dem Strawinskyschen Ballettgestus eine rhythmische und zwölftönige Reihe ist –

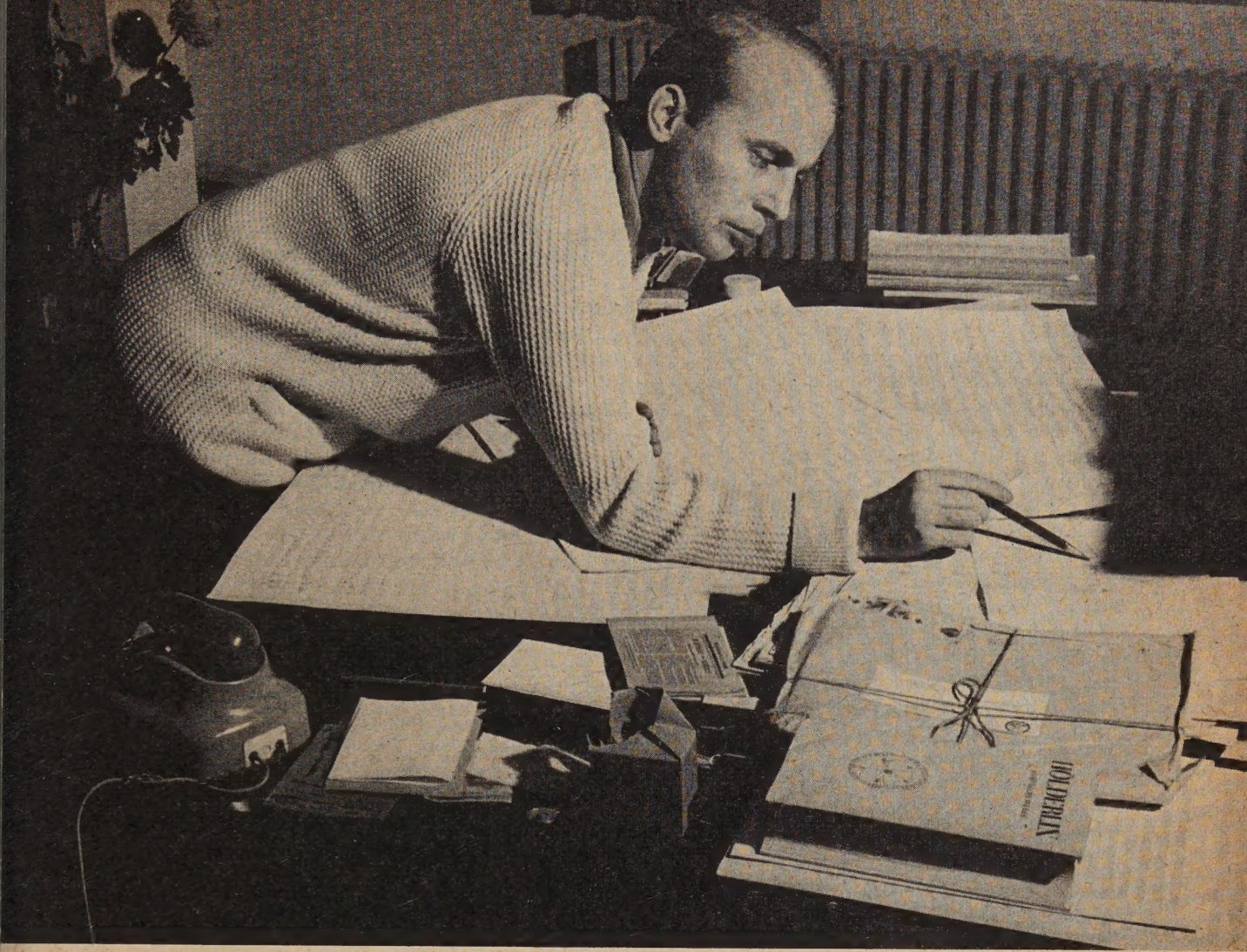
zeigt die für Henze späterhin so bezeichnende Fähigkeit des Umschlagens von der Vehemenz direkter Tatsächlichkeit in das Geheimnis eines klanglichen Surrealismus. Diese Fähigkeit ist das Charakteristikum der Kantate „Apollo et Hyacinthus“ (1949), nach Henzes Worten eine Mischung aus „geträumtem Ballett und sinfonischer Dichtung en miniature“; diese Eigenart wird vier Jahre später zur Doppelbödigkeit, wenn in der Funkoper „Das Ende einer Welt“ eine Flöten-sonate im Stil des 18. Jahrhunderts (in dem Maß, wie Palast und antiquierte Gesellschaft der Marchesa in den Fluten versinken) von Klängen zwölftöniger Observanz und teilweise elektroakustischer Erzeugung zerbröckelt und aufgesogen wird.

Das „geträumte Ballett“ wandelt sich rasch zum Realen. 1949 nimmt Henze den Ruf Heinz Hilperts an das kurzlebige „Deutsche Theater“ in Konstanz an; sein dort geschriebenes Ballett „Jack Pudding“ kommt allerdings erst an des Komponisten nächstem Wirkungsort zur Aufführung: dem Staatstheater Wiesbaden, wo Henze ein Jahr lang als Musikdramaturg wirkt.

Weder Konstanz noch Wiesbaden bedeuten den ersten Kontakt mit der Bühne. Schon 1949 hatte man in Heidelberg „Das Wundertheater“ gesehen, einen Einakter für Schauspieler und Orchester nach Cervantes, dem Vorwurf nach geistvolle Mischung aus Schauspiel, Oper und Pantomime. Die musikalische Grundierung der ausnahmslos gesprochenen Dialoge ist – wiederum eine Parallele zu Alban Berg – auf Formen und Gattungen der absoluten Musik gestellt, zeigt indessen die Schwächen einer Tugend Henzes: der überströmenden und mühelosen Produktion. Mag hier vieles mehr Skizze denn ausgeführte Gestalt sein, das „Preludio“ mit seiner Verschränkung von zwölftöniger Fanfare und pentatonisch-bitonal geführten Klangmixturen in zirpendem Cembaloklang bietet ein weiteres Zeugnis für die satztechnische Polyvalenz, die sich Henze später zum Prinzip setzen wird.

Die formale Gestaltung des „Wundertheaters“ ist Vorstufe zu einem Werk; das seinem Autor den „Prix Italia“ bringt, zu der Funkoper „Ein Landarzt“ nach Kafka, in der Henze radiophonische Möglichkeiten nutzt, um jenes Grunderlebnis zu realisieren, das ihn bis zum heutigen Tag immer wieder angezogen hat: das Wechselspiel zwischen realer und irrealer Welt, die Tragik und Beglückung ihres Ineinandergreifens. Es scheint, daß man hier einem wesentlichen Anregungsmoment Henzes gegenübersteht. Schon seine „absolute Musik“ hatte dies bisweilen anklingen lassen; die Stoffe für Funk und Bühne beziehen von hier ihre Spannung; Ironie im „Ende einer Welt“, Schmerz bei „Undine“, Menetekel im Märchengewand bei „König Hirsch“, idealistische Tragödie im „Prinzen von Homburg“. –

Sonate, Kanon, Fuge stehen im „Landarzt“ als Gegengewicht zur Lockung und Gefahr funkischer Mittel, sie werden bei „König Hirsch“ nicht zum immer wirksamen Korrektiv der hypertrophischen Inspirationsfülle, dienen im „Prinzen von Homburg“ als bewußt verwendetes Medium dramatischer Konzeption. Der „Landarzt“ zeigt eine sehr strenge Handhabung dodekaphonischer Prinzipien; es ist dies die Zeit, da Henze als Exponent der



Werner Henze
an der Arbeit an der
„Labyrinth“ Januar 1961
in Berlin

deutschen Avantgarde gilt und diesen Ruf mit einem Streichquartett bestätigt, das an Verdichtung der Substanz, an revolutionärem Elan in seinem Oeuvre einen bisher singulären Platz einnimmt.

Es ist aber auch die Zeit der umfassenden Bühnenerfahrung; sie läßt mehrere Ballette entstehen (u. a. „Labyrinth“, „Rosa Silber“, „Der Idiot“) und bringt den ersten echten Kontakt mit der Oper. Am 17. Februar 1952 geht in Hannover zum erstenmal „Boulevard Solitude“ in Szene. Die Handlung: eine mit surrealistischen Visionen durchsetzte Neufassung des Manon Lescaut-Stoffes. Die Komposition: ein chef-d'oeuvre Henzes. Sozusagen auf Anhieb gelingt es ihm, jeder Person den ihr gemäßen musikalischen Tonfall anzupassen: die leichten Koloraturen für Manon, die an Musette oder Margarete erinnern, Lyrik und Brio in der Führung von Tenor (Armand) und Bariton (Lescaut). Die Partitur ist vielgesichtig, ohne an Geschlossenheit zu verlieren, ihr harmonischer Radius reicht vom reinen Dreiklang bis zu den komplizierten Akkordbildungen zwölftöniger Provenienz; in der Melodik vibrieren Anregungen von Schönberg und Alban Berg neben der geschmeidigen Cantilene Puccinis und der trockenen Sentimentalität des Chansons. Vierundzwanzig Musiknummern entfalten ein Kaleidoskop rhythmischer und klanglicher Muster (Schlagsatz, Jazzformeln, variable Metren), in subtilen schwebenden Valeurs gerinnt die morbide Atmosphäre des Stückes zu Klang. Auch hier Doppelgleisigkeit:

parallel zur realen Ebene des Dramas läuft die irrealer Ausdeutung des Geschehens durch den Tanz, Transposition in die Überwirklichkeit.

„... einem neuen Anreiz, einem neuen Erlebnis, einer neuen Welt alles Bisherige opfern.“ 1953 nimmt Henze seinen Wohnsitz in Italien. Ist es eine neue Welt? Henze hat es so empfunden. Aber das Heiße und Helle des südlichen Landes, die Verzauberung eines sinnhaft heidnischen Anrufs hatten sich in seinem Werk schon geraume Zeit angekündigt. Die Affinität zum klassischen Ballett gehört hierher, die selbst in Werke „absoluter“ Musik eindringt, im Klavierkonzert von 1950 zu den Satztiteln *Entrée-Pas de deux* Coda führt und die 3. Sinfonie (1949/50) zu einer Folge „choreographischer Visionen“ gestaltet. „Neu an diesem Werk“, schrieb Henze damals, „ist die gänzlich heidnische Atmosphäre.“

Italien. Hier findet Henze das Ziel, dem er in der Zeit der satztechnischen Versuche und formalen Eroberungen vielleicht unbewußt entgegengegangen war: Prädominanz von Klang und Melodie. Neue Erkenntnisse wachsen ihm zu, vor allem die Erfahrung künstlerischer und persönlicher Unabhängigkeit, ein betonter Hang zum Eigensinn, der ihn schon in seiner Jugendzeit Kontakt mit damals verbotener Kunst aufnehmen ließ, jetzt aber dazu zwingt, die Phalanx der Avantgarde zu verlassen. Sich der Vergleichbarkeit mit allem Zeitgenössischen zu entziehen ist seither seine erklärte Absicht. Sie ist Konsequenz einer Begabung, deren Gesetz in der Vielschichtigkeit der Bezüge liegt,

sich folglich nicht mit der Einmaligkeit eines Systems, einer Technik oder Doktrin identifiziert, sondern den Pluralismus vorhandener Möglichkeiten zu integrieren sucht. Eklektizismus in der reinen Bedeutung des Wortes als „Auswahl“.

So kommt es zu vielfältigen Symbiosen, Brechungen und Spiegelungen aus Tradition und Gegenwart: italienisches Melos und deutsche Romantik, impressionistisches Flimmern, gestischer Rhythmus und gleitender, mitunter auch ekstatisch rauschhafter Klang, zerbrechliche Formeln gezupfter Instrumente zu cantablen Fiorituren, Zwölftonreihen und modale Diatonik schmelzen zu artistischen Abstufung zwischen Tag und Traum einem poetischen Klangbild zusammen, das in der an Sublimität und Gefährdung in der gegenwärtigen Musik nicht seinesgleichen hat. Sublimität der Klänge, Farben und Rhythmen, der Töne und Düfte; Gefahr des Zerbrechlichen, Überfeinerten – Schönheit, deren Schmelz und Adel sich zuweilen auf der Grenzlinie zum Süßen bewegt.

Die Cantabilität wird entscheidendes Erlebnis. Der neue Melodiebegriff kündigt sich in der „Ode an den Westwind“ an, jener „instrumentalen Rezitation“ nach Shelley, die zum Medium unverhüllt romantischer Expression wird. Er findet seine sinnlich faßbarste Prägung in den „Fünf Neapolitanischen Liedern“ und im Strophenlied des Coltellino, das den letzten Akt der Oper „König Hirsch“ gliedert.

Diese Partitur, auf deren Komposition Henze mehrere Jahre verwendet hat, ist ein Werk der geysirhaften Fülle und Klangphantasie. Rhythmisch fixierte Sprache aus der Sphäre Orffs, melodisierte Deklamation nach dem Vorbild des „Pierrot Lunaire“ von Schönberg, rezitativischer Sprachgesang, weitausladende Arien und Ensembles zeigen – gelegentlich in gegenseitiger Durchdringung – eine umfassende Behandlung des Verhältnisses von Wort und Ton. Aus der Simultaneität der kompositorischen Techniken wächst ein harmonisches Spektrum, das seine Parallele in den klanglichen Ausstufungen des Orchestersatzes findet. Die volle Verfügungsgewalt über alle vokalen und instrumentatorischen Möglichkeiten ist erreicht, zugleich eine Synthese dessen, was mit Ausnahme der seriellen Schreibart für die Satztechnik des 20. Jahrhunderts Wichtigkeit besitzt. Es fehlt nicht die Rückbindung an die Tradition, sei sie zeitlos wie die anonyme Überlieferung neapolitanischer Volksmusik, sei sie fixierbar wie die italienische Oper im ausgehenden 19. Jahrhundert, wie der Impressionismus, die „Wiener Schule“.

Lust und Leichtigkeit des Aneignens triumphieren im Ballett „Undine“: Zusammenschau von deutscher Frühromantik und mittelmeeerischer Sachlichkeit; Huldigung an die Ballettkunst des 19. Jahrhunderts, Huldigung auch an die apollinischen Gesten, die ausgesparten Klänge Strawinskys.

Prunkende, flimmernde Faktur pendelt zwischen geschliffener Formung und illustrativer Klangkulisse. Die Trompetenrufe Tirrenios, des Tritonenkönigs aus „Undine“, zucken abgewandelt in den „Nachtstücken und Arien“ auf. Man hört den fünfteiligen Zyklus zum erstenmal im Herbst 1957. Er bestätigt die koloristische Bereicherung der Handschrift, schwingt in großen, cantablen Bögen und zeigt von der träumerischen Versunkenheit der Hornmelodie am Beginn bis zu den stilisierten Vogelrufen des Schlußsatzes die jetzt noch gesteigerte Schmiegsamkeit, die Henze aus der Anregung des dichterischen Wortes und außermusikalischen Eindrücken zu gewinnen weiß.

Die nervöse Vibration, in die Henze bei den „Nachtstücken und Arien“ die Klangfläche durch repetierende Einstöße der Blechbläser versetzt, wird in der „Sonata per archi“ auf den Streicherklang übertragen. Dieses Werk ist geeignet, einen Eindruck zu korrigieren, den Henzes italienische Periode hervorrufen kann: die Meinung, er habe sich in eine edel sublimierte Rückschau begeben. Der ingeniose Variationensatz der Streichersonate, in der Henze neue Möglichkeiten einer reihenfreien Musik gestaltet, ist ohne die intervallischen Konstruktionskünste Anton Weberns nicht zu denken. Er verrät einen hellen und wachen, gleichwohl transformierenden Kontakt mit den jüngsten Entwicklungen musikalischer Technik. Vielleicht eindringlicher noch läßt sich dies an der Klavier-sonate von 1959 ablesen; sie entstand zwischen dem zweiten und dritten Akt der Oper „Der Prinz von Homburg“. Aufspaltung des Tonraumes in vielfache Register von Tonhöhe und Dynamik, pointillistische Strukturen charakterisieren die Ecksätze. Das Finale, eine Fuge mit allen Künsten, wird zum Beispiel konstruktiver Verdichtung bei klanglicher Transparenz, überdies zeugt es von einer schöpferischen Unruhe, deren Merkmale auch den spannungsreichsten Partien der neuen Kleist-Oper eigen sind. Schöpferische Unruhe – ein Wort für das konstante Element in Henzes kreativem Geist, dessen Wandlungen, Wege und Umwege die wechselnden Ausprägungen einer persönlichen Grundeinstellung bedeuten: Prädominanz von Poesie, Klang und Melodik.

Geburt eines Librettos

Bevor der Textdichter daran denken kann, was er schreiben soll, muß er sich erst ein Bild vom Umfang und Stil des Werkes machen, das dem Komponisten musikalisch vorschwebt. So erfuhren wir von Henze, noch bevor wir irgend etwas anderes wußten, daß er eine chorlose „Kammeroper“ für kleine Besetzung und für ein kleines, differenziertes Orchester schreiben wollte; er wünschte sich außerdem einen Vorwurf und eine Atmosphäre, die zarte, schöne Klänge erforderten. Diese Vorstellung brachte uns auf die Idee von fünf oder sechs Menschen, die alle von einem anderen Wahn besessen sind und, obwohl sie in ein und derselben Welt leben, diese Welt und das Tun ihrer Mitmenschen auf die verschiedenste Weise deuten. Die erste Wahnvorstellung, auf die wir stießen, war die der Vergangenheit, personifiziert in einer Figur ähnlich der Mrs. Havisham in Dickens' „Große Erwartungen“. Diese Idee überlebte alle unsere Proben und Irrwege, um dann Hilda Mack zu werden, die alte Dame, die Visionen hat. Dann, auf der Suche nach einer jungen Heroine, spielten wir mit der Idee einer Zofe, die sich als große Dame ausgibt. Diese Situation sollte dadurch Interesse bekommen, daß wir zeigen wollten, daß sie, obwohl im gesellschaftlichen Sinne eine Betrügerin, charakterlich durch ihr Verständnis und die Selbstverständlichkeit ihres Benehmens wirklich die große Dame war, die sie spielte. Natürlich sollte sich ein junger Mann aus guter Familie in sie verlieben, und sie sich in ihn. In ihrer Liebe zu ihm, jedoch wissend, daß er sich über ihren gesellschaftlichen Status einer Illusion hingab, sollte sie nach einer kurzen Zeitspanne gemeinsamen Glückes verschwinden, und um dies wirklich tragisch zu machen, dachten wir daran, ihr eine unheilbare Krankheit zu geben. Sie sollte das selbst nicht wissen, aber dem Zuhörer sollte es bekannt sein. Dazu wurde ein Arzt als handelnde Person notwendig, und warum sollte dann der junge Mann nicht der Sohn des Arztes sein? Die Zofe wurde später verworfen, aber der Arzt und sein romantisierender Sohn blieben. Sie gab aber den Anstoß für die Wahl des Ortes, der Handlung des Buches. Auf der Suche nach einem Ort, wo sich eine Zofe erfolgreich als große Dame ausgeben konnte, ohne Furcht vor Entdeckung, schien uns eine Gebirgssommerfrische in der Vorsaison als am ehesten glaubwürdig, ganz abgesehen von dem romantischen Hintergrund, den sie für eine Liebesromanze abgab.

In der Überzeugung, daß die althergebrachte Dreiecksituation immer interessant gemacht werden kann, beschlossen wir, daß der naive und romantische junge Mann einen reifen, weltgewandten und zynischen Rivalen haben sollte. Im Einklang mit unserem Generalthema sollte auch er an einer Wahnvorstellung leiden. Wie wäre es mit einem großen Schauspieler, dessen Berufstalent mit dem dilettantischen Talent der Heroine konfrontiert werden könnte und der als höchstes Ziel im Leben die Titelpartie von Byrons Manfred anstrebte — daher sein Aufenthalt in dem Alpen-

gasthaus, der ihm die authentische Atmosphäre vermitteln soll.

Das erwies sich als Sackgasse, und bald sahen wir uns völlig festgefahren. Was wir auch unseren Schauspieler tun ließen, uns fiel nichts ein, was wir ihn *singen* lassen konnten.

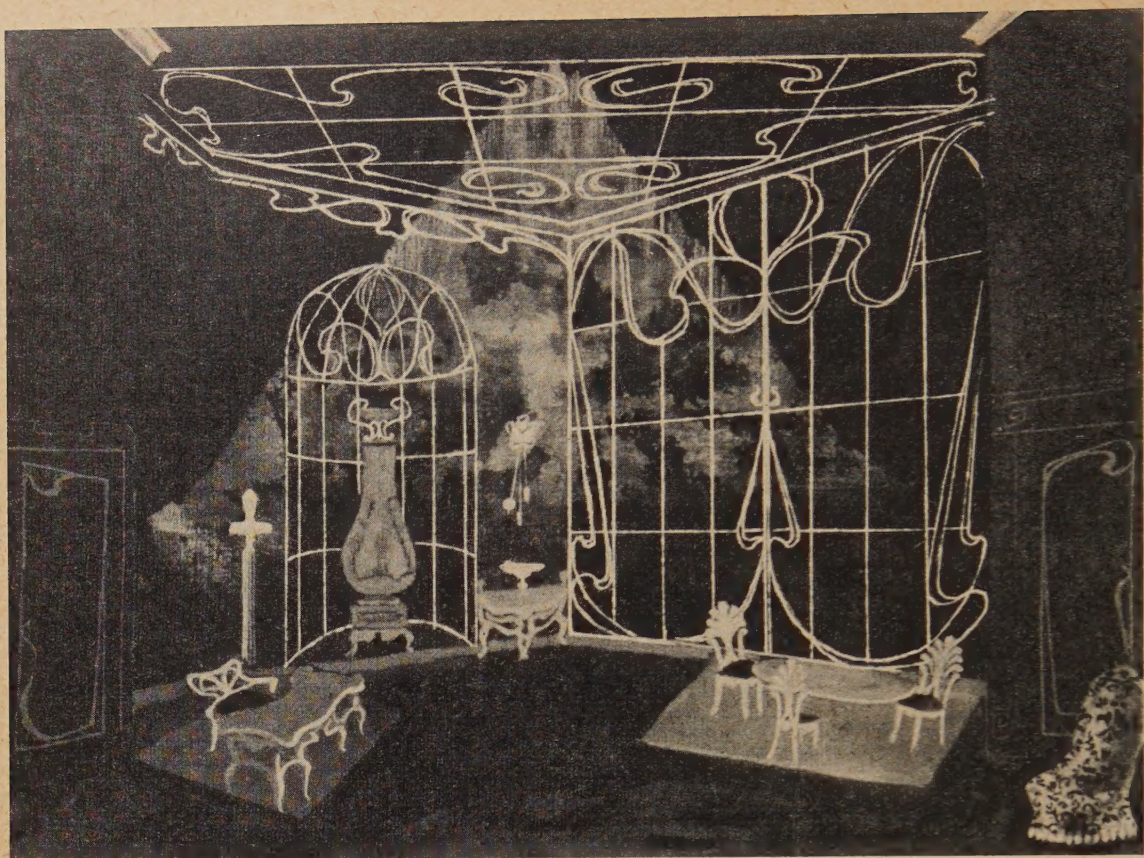
Dazu kam, daß sich zwar ein paar vage Beziehungen zwischen Paaren (Vater/Sohn, junger Mann/Mädchen, Mädchen/Schauspieler) ergaben, jedoch keinerlei Schema von Beziehungen, kein Konflikt. Wie sollte man z. B. den Arzt zum Schauspieler oder die verrückte alte Dame zu irgendeinem von den anderen in Beziehung bringen? Und ohne Schema gibt es keine Ensembles.

Der Durchbruch kam, als wir uns darüber klar wurden, daß der ältere Gegenspieler, wer immer er auch sein mochte, der Hauptdarsteller des Buches sein muß, die Figur, zu der alle anderen Personen bereits in Beziehung standen, noch bevor der Vorhang aufging. Jetzt waren wir in der Lage, uns zwei entscheidende Fragen zu stellen: „Was für Eigenschaften muß eine Person besitzen, um in einer Oper sowohl dramaturgisch als auch gesanglich zu dominieren?“ und „Wie muß ein Mann reiferen Alters aussehen, der in engen Beziehungen gleichzeitig zu einer verrückten alten Dame, einem jungen Mädchen und einem Arzt steht?“

Ein großartiger Aphorismus von Hofmannsthal lautet: „Singen kommt dem Wunderbaren nahe: denn es ist die Herrschaft über etwas, was sonst lediglich ein Instrument des Egoismus wäre — nämlich die menschliche Stimme.“ Das soll natürlich nicht bedeuten, daß Sänger bescheiden sind, oder daß die ideale Opernfigur ein Heiliger ist. Es heißt vielmehr, daß ein Darsteller, wenn wir ihn in der Oper hören, nicht nur als Individuum in einer bestimmten Situation zu einer gewissen Zeit an einem gewissen Ort in eigener Sache singt, sondern stellvertretend für die ganze Menschheit schlechthin, für die Toten, die Lebenden und die Ungeborenen. Deshalb sind fast alle geglückten Operngestalten, mögen sie auch noch so individualisiert sein, eine lokal gefärbte Verkörperung irgendeines Mythos; sowohl ihre Persönlichkeiten als auch ihre Situationen sind der Ausdruck eines Aspektes des menschlichen Daseins, eine bedeutsame, für alle Zeiten gültige Gegebenheit. Das heißt weiter, daß Gesang, wie Ballett, eine virtuose Kunst ist, ein Talent, das wenigen gegeben ist. So wird auch eine Opernfigur, ganz gleich, was für Katastrophen über sie hereinbrechen, solange sie fortfährt zu singen, immer triumphieren, niemals aber unterliegen. Alle ihre Taten, auch ihr Sterben, scheinen Ausdruck ihres Wollens zu sein: — ein Sklave, ein passiver Dulder, kann nicht singen.

Sobald wir uns die obengenannten Fragen vorgelegt hatten, wußten wir auch bald die Lösung: das Künstlergenie des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts.

Wir haben hier einen echten Mythos; denn das Nichtvorhandensein einer Identität von Gut und Schön, vom Charakter des Menschen und dem seiner Schöpfungen, ist ein permanenter Aspekt



Bühnenbild-
entwurf von
Helmut Jürgens
zu Hans Werner
Henzes „Elegie
für junge
Liebende“

der menschlichen Situation. Das Thema der „Elegie für junge Liebende“ läßt sich in zwei Zeilen von Yeats zusammenfassen:

Der Geist des Menschen muß sich entscheiden für die Vollkommenheit des Lebens oder des Werkes.

In der Terminologie der Ästhetik ist also die persönliche Existenz des Künstlers unwesentlich; was zählt, ist sein Schaffen. Das künstlerische Genie, so wie das 19. Jahrhundert es sah, machte aus dieser ästhetischen Voraussetzung ein ethisches Prinzip, mit anderen Worten, es erhob den Anspruch, Repräsentant der höchsten, der authentischen Erscheinungsform des menschlichen Lebens zu sein. Wird dieser Anspruch akzeptiert, so ergibt sich daraus, daß das künstlerische Genie die moralische Verpflichtung fühlt, es als geheiligte Pflicht anzusehen, seine Umwelt auszubeuten, wenn eine solche Ausbeutung sein Werk fördert, und sie zu opfern, wenn ihr Vorhandensein seinem Schaffen im Wege steht.

Nachdem unser Künstler einmal Gestalt angenommen hatte, fand sich auch ein Weg zur Konstruktion eines Konfliktes: Wir brauchten nur an die verschiedenen Anlässe zu denken, weshalb er auf andere angewiesen sein würde – um ihn zu inspirieren, um ihn bei der Kreatur Trost finden zu lassen, um ihn bei guter Gesundheit zu erhalten usw. – um ein Schema der Beziehungen zu haben. Unser Ehrgeiz bei der Arbeit am Libretto ging dahin, zu erfahren, wieviel psychologisches Drama und Profilierung der Charaktere mit den Konventionen des musikdramatischen Mediums noch zu vereinbaren sind, und die großen Vorfahren, deren Segen wir ständig auf uns herabflehten, waren Ibsen und Hofmannsthal.

Die dramatische Darstellung eines künstlerischen Genies wirft eine Reihe von Problemen auf. Es ist z. B. unmöglich, einen großen Dichter in einem gesprochenen Versdrama darzustellen, da, auch

wenn der Verfasser selbst ein großer Dichter ist, die einzige Dichtung, die er zu schreiben vermag, seine eigene ist. Es ist also für den Zuhörer unmöglich, zu unterscheiden zwischen den Verszeilen, die er seinen Helden als Person des Stückes sprechen, und denen, die er ihn als Proben seiner dichterischen Aussage vortragen läßt. Aus dem gleichen Grunde verbietet sich auch die Darstellung eines großen Komponisten in der Oper. Unser Held, Gregor Mittenhofer, ist ein großer Dichter. Während des ganzen Ablaufs der Oper arbeitet er an einem Gedicht; um es zu vollenden, ermordet er moralisch zwei Menschen und bricht das Herz eines dritten. Wenn dann der Zuhörer am Schluß nicht davon überzeugt ist, daß ein wirklich gutes Gedicht zustande gekommen ist, ist das ganze dramatische und ethische Ziel der Oper verfehlt. Wir sind der Meinung, daß diese Überzeugung durch die Darstellung des Gedichtes in einem anderen künstlerischen Medium herbeigeführt werden kann – als Person singt Mittenhofer Worte; als Dichter bleibt er stumm, und sein Gedicht findet seine Darstellung im Spiel des Orchesters und in abstrakter Vokalisierung.

Das künstlerische Genie ist nicht nur ein Mythos des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sondern auch ein europäischer Mythos, und die beiden Mittelpunkt der europäischen Kultur dieser Epoche waren Paris und Wien. Deshalb glaubten wir, daß unser Held zu einer dieser beiden Städte in Beziehung stehen sollte, und aus persönlicher Neigung gaben wir Wien den Vorzug. Wir brauchen wohl nicht zu erwähnen, daß wir sein schändliches Verhalten nicht für einen österreichischen Charakterzug halten. Tatsächlich wurden die einzigen Dinge, zu denen uns historische Begebenheiten anregten, dem Leben eines Dichters – er möge ungenannt bleiben – entnommen, der englisch schrieb. Aus dem Englischen von Ken W. Bartlett

Deutsche Schweiz – welsche Schweiz

Wie schon zu seinem 25., so hat der Schweizerische Tonkünstlerverein, die Berufsorganisation der Komponisten, Interpreten und Musikforscher, zu seinem 50. Geburtstag im Jahre 1950 eine Festschrift herausgebracht. Darin finden sich neben manch anderem zwei grundlegende Aufsätze über die Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte: „Die Musik in der alemannischen Schweiz“ von Willi Schuh, Zürich, und „Die Musik in der welschen Schweiz“ von Henri Gagnebin, Genf. Kein Mensch hat Anstoß an dieser Zweiteilung genommen, im Gegenteil. Viel eher hätte es Aufsehen erregt, wenn lediglich ein Autor, gleichgültig ob diesseits oder jenseits der Saane wohnhaft, die Gesamtheit der schweizerischen Tonsetzer gewürdigt hätte.

Indessen bereitete den beiden Verfassern die Abgrenzung ein wenig Kopfzerbrechen. Zumal in einem, höchst wichtigen Falle: Arthur Honegger. Als Sproß zweier alter Zürcher Geschlechter konnte über die Herkunft seines Blutes kein Zweifel bestehen. Aber Honegger ist nicht nur in Le Havre geboren, er hat zudem in Paris, selbst während der schweren Kriegsjahre, Wohnsitz gehabt. Schließlich hat sich Henri Gagnebin, mit seinen 75 Jahren heute der Doyen unter den Welschschweizer Komponisten, bereit erklärt, Honegger in seinem Beitrag aufzunehmen; doch nicht ohne eine Einleitung echt welschen Charmes: „Warum wohl kommt mir die sicherlich angenehme, doch schwierige Aufgabe zu, über Arthur Honegger zu sprechen? Sollte die Gleichung: Zürich plus Paris gleich welsche Schweiz, richtig sein? Ohne im mindesten den größten unserer zeitgenössischen Komponisten ihr einverleiben zu wollen, habe ich mich vor höherem Befehl zu beugen und einige Zeilen über ihn zu schreiben.“ Besinnen wird auch den Bearbeitern der zweiten Auflage des „Schweizer Musikerlexikons“ das Einordnen beispielsweise von Hans Haug auferlegen. Damals, zur Zeit der ersten Auflage 1939, lebte der gebürtige Basler noch im deutschsprachigen Landesteil. Seit über zwei Jahrzehnten haust und wirkt er jedoch an den Gestaden des Léman — nur die Genfer nennen ihn Genfer See —, ist mit einer Welschen verheiratet, unterrichtet am Konservatorium in Lausanne, leitet dort Chöre und vertont gerne französische Texte.

Die eingangs erwähnte Festschrift ist zweisprachig erschienen, die erste Auflage des Lexikons nur deutsch. In der zweiten wird das Französische nicht fehlen; auf alle Fälle werden darin die Welschen französisch erscheinen; doch überlegt man sich ernstlich, ob nicht das Ganze in zwei verschiedenensprachigen Bänden, bei übereinstimmendem Inhalt, herauskommen soll.

Es mag dem Bewohner eines einsprachigen Landes vielleicht etwas seltsam erscheinen, daß man sich in der Schweiz derartige Sorgen macht. Zumal die Deutschschweizer es in der Hand hätten, sich als überlegene Mehrheit aufzuspielen. Nach der Volkszählung von 1960 hat die Eidgenossenschaft rund fünf und eine Viertelmillion Einwohner. Davon entfallen vier Millionen auf den deutschsprachigen Landesteil, eine Million auf den französischsprachigen, der Rest auf die italienisch sprechenden Tessiner und Graubündner sowie auf die kleine, ausschließlich im Bündnerland beheimatete Gruppe der Rätromanen. Deutsch, Französisch und Italienisch sind Landessprachen; keine Gesetze, keine Erlasse der Landesregierung, die nicht in allen drei Idiomen festgelegt sind. Das ist zugleich eine Erschwerung und eine Bereicherung, so wie es die Deutschschweizer im kleinen Sektor der Musik als Bereicherung empfinden, die in manchem so ganz anders orientierten Welschen — so nennen wir, im Gegensatz zu Deutschland, wo man dabei eher an Italien denkt, die Bewohner des französisch sprechenden Landesteils, der Kantone Genf, Waadt, Neuenburg, Teile des Kantons Freiburg und des Kantons Wallis — als gleichberechtigte Partner an ihrer Seite zu wissen. Die höchsten Stellen geben das Beispiel dazu. In der siebenköpfigen Landesregierung, dem Schweizerischen Bundesrat, sitzen mindestens zwei, häufig aber drei Angehörige der romanischen Schweiz. Es ist durchaus möglich, daß in den beiden Kammern, im Nationalrat und im Ständerat, gleichzeitig Welsche den Vorsitz führen. Und, um in den kulturellen Bereich zurückzukehren, entsinnt man sich gerne der Zeit, in welcher drei Genfer Präsidenten der wichtigsten Künstlerverbände gewesen sind: der Schriftsteller Henri de Ziegler beim Schweizerischen Schriftstellerverein, der Maler William Martin bei der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, und sein Vetter, der Komponist Frank Martin, beim Schweizerischen Tonkünstlerverein. Und das zur schwierigen Zeit des Zweiten Weltkrieges!

Im Schweizerischen Tonkünstlerverein wird die Präsidialfrage in der Weise gelöst, daß in der Regel deutsch und welsch sich gegenseitig ablösen. Das gibt hübsche Kombinationen, auf die niemand verzichten möchte. Frank Martin, Aristokrat und Diplomat in einem, ist seinerzeit dem kernigen Zürcher Konservatoriumsdirektor Carl Vogler nachgefolgt und ist seinerseits vom zielbewußten Basler Dirigenten Paul Sacher ersetzt worden. Und gerade im vergangenen Jahr hat wieder ein reizvoller Wechsel stattgefunden, indem der weltgewandte Genfer Dirigent Samuel Baud-Bovy seinen Platz an der Spitze dem schlich-

ten Zürcher Komponisten Paul Müller überlassen hat. Schmuck der Jahrestagungen des STV, der sogenannten Tonkünstlerfeste — der Name ist nicht offiziell, doch allgemein gebräuchlich —, sind die Konzerte. Rechtlich gesehen hätten die Deutschschweizer Anspruch auf vier Fünftel oder doch drei Viertel der Programmnummern; doch denken sie nicht daran, von diesem „Recht“ Gebrauch zu machen, sondern begnügen sich im allgemeinen mit drei Fünfteln, und wären keineswegs unglücklich, wenn die Mehrheit einmal bei den Konpatrioten welscher Zunge läge. Genügende Qualität freilich vorausgesetzt.

Hier nun scheiden sich bisweilen die Geister; hier denkt und empfindet der alemannische Schweizer manchmal anders als sein Miteidgenosse in der Westschweiz. Als die um die Jahrhundertwende geborene Generation eben im Aufkommen war, als man Othmar Schoeck und Arthur Honegger bereits als Meister empfand, Conrad Beck, Willy Burkhard, Walther Geiser, Paul Müller, Albert Moeschinger aber die verheißungsvollen Gesellen waren, da hatte man „drüben“ lediglich Frank Martin und vielleicht noch den bescheidenen Jean Binet, den beweglichen André-François Marescotti und den vielseitigen Roger Vuataz entgegenzustellen; doch nur Martin fand internationale Anerkennung, wogegen die erwähnten Deutschschweizer mehrheitlich zu allgemeinem Ansehen gelangten. Das hinwiederum wollten die Welschen nicht so ohne weiteres anerkennen; ihnen waren die eigenen Leute mindestens so wertvoll wie die andern, denen sie ohnehin stilistisch oft nicht zu folgen vermochten.

Denn im allgemeinen — es gibt, wie zu zeigen sein wird, Ausnahmen — orientieren sich die Westschweizer Richtung Frankreich und bleiben dennoch, so sie nicht Paris zu ihrem Wohnsitz wählen, Außenseiter im großen Nachbarland.

Zwar ist Frankreich immer bereit, die französische Schweiz als eine Art Filiale im nahen Ausland zu betrachten, ihre Abgesandten in Gestalt von Theatergruppen, Orchestern oder Solisten dorthin zu delegieren; Gegenrecht zu halten ist man weniger bereit, nicht zuletzt deshalb, weil erst die Überfülle des eigenen Angebots zu berücksichtigen ist. Schlimmer noch in dieser Hinsicht als die Musiker sind die welschen Schriftsteller daran. Die Möglichkeiten der Verleger im Umkreis sind äußerst begrenzt; in Frankreich aber gilt der Schweizer als Ausländer, auch der Welschschweizer.

Solche Abkapselung kann freilich auch ihr Gutes haben, wenn man es zu erfassen versteht. Ich denke da an das Orchestre de la Suisse romande, das Orchester der romanischen Schweiz, diese einzigartige Einrichtung. Man glaube ja nicht, daß die Welschen unter sich immer einig sind; sie sind es aus begreiflichem Selbsterhaltungstrieb, wenn sie sich von den Deutschschweizern bevormundet vorkommen. Zwischen Genf und Lausanne kommt es dagegen zu den genau gleichen Häkeleien, wie auf der andern Seite etwa zwischen Basel und Zürich. Um so erstaunlicher, daß es so etwas wie das Orchestre romand gibt. Wieder einmal ist es eine überragende Persönlichkeit gewesen, die es geschaffen und geformt hat: Ernest Ansermet, der Schweiz berühmtester Dirigent. Ursprünglich wollte er Lehrer für Mathematik werden, und bis heute



Der Maler Hans
im Gespräch
mit dem Kompo
Wladimir Vogel

hat er sich den klaren Kopf des Rechners bewahrt. Seine Beziehungen zu Igor Strawinsky während dessen langen Schweizer Aufenthalts am Léman im Ersten Weltkrieg haben ihn endgültig zur Musik geführt, und der Choreograph Serge Diaghilew hat dem jungen Kapellmeister den Weg in die weite Welt, nach Süd- und Mittelamerika, geöffnet. Der scharfe Denker erkannte bald, daß seine engere Heimat zu klein sei, sich den Luxus eigener Berufsorchester in jeder größeren Stadt zu leisten. Darum schuf er eines für das ganze Welschland, eben das OSR. Er hatte es über manche Fährnisse hinwegzuführen, bevor es so gefestigt dastand wie heute, da es unentbehrliches Glied des schweizerischen Landessenders Sottens und Reiseorchester vorab in der Umgebung, dann aber auch mit fernerer Zielen, eingeschlossen die Berufungen zu Schallplattenaufnahmen, geworden ist.

Das Orchestre de la Suisse romande ist das Prunkstück der Westschweiz, die seltsamerweise keine eigene Opernbühne besitzt. Die Genfer empfinden es selber irgendwie als bezeichnend, daß ihr nach einer „Walküre“-Aufführung vor manchen Jahren abgebranntes Opernhaus noch immer eine Ruine ist. In jeder Stadt der deutschen Schweiz wären die Vorbereitungen zum Wiederaufbau am Tage nach dem Unglück aufgenommen worden; in Genf plant man noch immer, womit für weite Kreise bewiesen ist, daß die Opéra, deren Aus-

maße nicht weit hinter denen der berühmten Pariser Schwester zurückstehen, keine unentbehrliche Gebäulichkeit ist. Und wie in der europäischen UNO-Stadt, so verhält es sich anderswo. Der Innenraum des Théâtre Beaulieu in Lausanne ist der gediegenste und mit seinen 1700 Sitzplätzen der größte des Landes; doch wird er bei weitem nicht ausgenutzt. Die gelegentlichen Operngastspiele französischer oder italienischer Truppen ließen sich anderswo ebenfalls unterbringen.

Eine andere Einrichtung in der zweitgrößten Stadt gewinnt dagegen zusehends an Bedeutung, das Orchestre de Chambre de Lausanne, das Lausanner Kammerorchester. Es ist wesentlich jünger als das bekannte, Paul Sacher unterstehende Basler Kammerorchester, verfolgt aber die gleichen Ziele: seltene alte, namentlich aber neue Musik zu Gehör zu bringen, wobei es von Radio Lausanne, dessen Musikabteilung der initiative Komponist Julien-François Zbinden vorsteht, lebhaft unterstützt wird. Das Lausanner Kammerorchester dirigiert Victor Desarzens, der zugleich als Hausdirigent des Musikkollegiums Winterthur amtiert, und das ist einer der Fäden, der sich von der französischen zur deutschen Schweiz hinüberzieht.

Genf und Winterthur — zwei einstige Hochburgen der zeitgenössischen Musik sind kurz nacheinander erwähnt worden. Beide sind es, aus sehr verschiedenen Gründen, nicht mehr. Ernest Ansermets Verdienste um die nach dem Ersten Weltkrieg aufgekommene Generation sind unvergänglich. Wer aber wird es, so er gerecht denkt, einem bald einmal Achtzigjährigen verargen, wenn er denen, die mit ihm erschienen sind — Igor Strawinsky und Arthur Honegger dürften als Repräsentanten genügen —, die Treue hält? In Genf hat der Mann im vordersten Glied den Ausschlag zur Wandlung gegeben; in Winterthur hat sie sich mit dem Tod des bescheiden im Hintergrund wirkenden, unvergleichlichen Förderers Dr. h. c. Werner Reinhart vollzogen. Wer einstmals, Neues und Neuestes zu hören, nach Winterthur oder Genf gepilgert ist, wendet heute seine Schritte mit Vorzug nach Basel, Lausanne oder Zürich, wobei die Möglichkeiten in der kleineren welschen Stadt geringer sind als in den um einiges größeren Gemeinden des andern Landesteils.

Die in diesem Zusammenhang am meisten interessierende Frage, wie die beiden Hauptlandesteile zueinander stehen, ist nicht leicht zu beantworten. Ohne Differenzierungen kommt man nicht aus. Eines steht außer Frage: die zahlenmäßig viermal größere deutsche Schweiz unternimmt nicht den geringsten Versuch, die französische Schweiz zu tyrannisieren oder auch nur zu beeinflussen. Der Rundfunk mag als Beispiel für viele herangezogen werden. Dabei sei vorweggenommen, daß er für die Kultur im allgemeinen, für die Musik im besonderen segensreich wirkt, obgleich er bei weitem keine derart ausgeprägte Mäzenatenrolle spielen kann wie entsprechende deutsche Unternehmen. Das Spitzenorgan ist die Schweizerische Rundspruchgesellschaft, die zwar Richtlinien aufstellt und namentlich für die technischen Einrichtungen sorgt, im übrigen aber die drei Landessender Beromünster (für die deutsche), Sottens (für die französische) und Monte Ceneri (für die italienische Schweiz) selbständig walten läßt. Zwar gibt es eine übergeordnete Koordinationsstelle für die

Programme, doch ist sie recht platonischer Natur. Theoretisch kann es vorkommen, daß die gleiche Beethoven-Sinfonie am gleichen Tag aus Genf und Zürich gesendet wird. Dagegen bemühen sich die Studios in Basel, Bern und Zürich einerseits, Genf und Lausanne andererseits um eine Programmaufteilung, wobei seit einiger Zeit das Prinzip des Vorortsystems stärker ausgebaut wird. Das ebenfalls der SRG unterstehende Fernsehen soll von Zürich aus gelenkt werden, die kulturellen Sendungen des Radios von Basel aus, wobei selbstverständlich alle Kreise des Einzugsgebiets zur Mitarbeit herangezogen werden.

Diese Aufteilung im Bereich des Rundfunks — des Radios, wie wir in der Schweiz zu sagen pflegen; nur die Dachorganisation heißt noch Rundspruchgesellschaft, wird sich aber in Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft oder ähnlich umbenennen — ist typisch für die Schweiz insgesamt. Man weiß um eine oberste Leitung, gelangt an sie, wenn man beispielsweise vermehrte Mittel benötigt, möchte im übrigen aber möglichst unbehelligt bleiben.

Was nun die Kultur im allgemeinen, die Musik im besonderen betrifft, so gilt immer wieder zu bedenken, daß drei wesentliche Kulturkreise mitten in die Schweiz hineingreifen. Im Gegensatz zu den anderen Künsten spielt die Südschweiz in der Musik keine nennenswerte Rolle und kann deshalb beiseite gelassen werden. Naturgegeben orientiert sich dagegen die französische Schweiz westwärts, Richtung Frankreich, die alemannische Schweiz nord- und ostwärts, Richtung Deutschland und Österreich. Und wenn der Anteil der kleinen Eidgenossenschaft am „internationalen Konzert“ etwa seit Beginn unseres Jahrhunderts beträchtlich ist, so wäre es verwegen, von einer Schweizer Komponistenschule zu sprechen. Das wäre eine Vermessenheit, die ebenso verkehrt wäre wie die Behauptung, es fehlten die nationalen Merkmale gänzlich.

Eines davon, den Welschen wie den Alemannen eigen, ist eine gewisse Zurückhaltung. Es mußte wohl so sein, daß Arthur Honegger in Paris sein geistiges Zentrum fand, das seine Weltoffenheit zur vollen Entfaltung brachte. Und es ist kennzeichnend für das Land weitfortgeschrittener Technik, daß es bis heute kein allgemein zugängliches Studio für Elektronische Musik besitzt. Der Schweizer, ob diesseits oder jenseits der Saane geboren, erschließt sich den neuesten Errungenschaften erst allmählich; er ist zurückhaltend und auch ein wenig schwerfällig.

Aber er kann auch wieder erstaunlich originell sein, wie der Größte unter den Lebenden, Frank Martin, der sich in durchaus einmaliger Weise mit Schönbergs Zwölftonmusik auseinandergesetzt hat; oder wie Constantin Regamey, nun wirklich ein fesselnder Serieller, in seinem Hauptamt freilich Dozent in slawischen und orientalischen Sprachen an den Universitäten Lausanne und Freiburg im Uechtland. Eine gute Weile pilgerten ungezählte Musiker nach Genf zu Emile Jaques-Dalcroze, dem eigentlichen Begründer der Rhythmischen Gymnastik, und ein anderer Welscher, Adolphe Appia, war es, der als erster erkannte, daß Richard Wagners Werk nur zu gewinnen vermöchte, wenn man es bei der Inszenierung von allem überflüssigen Realismus befreite.

Vier Namen, wiederum für manch andere genommen, die sich, unterschiedlichen Grades, über ihren engeren Umkreis hinausbegeben und erst in der deutschen Schweiz und danach im Ausland Beachtung und Achtung gefunden haben. Frank Martin hat in der engsten Heimat starke Förderung erfahren, vielleicht aber doch erst in vollem Ausmaß, als er draußen sich zunehmender Anerkennung erfreute. Daß er das Deutsche zwar immer noch ungern spricht, doch bis ins letzte beherrscht, derart, daß er die Shakespeare-Oper „Der Sturm“ deutsch komponiert hat, unterscheidet ihn von der großen Mehrzahl seiner Kompatrioten. Weit eher, daß ein Deutschschweizer sich von der anderen Seite anregen läßt: Conrad Beck, der sich sein Rüstzeug in Paris vervollkommen hat, Albert Moeschinger, den immer wieder die französische Sprache fasziniert, Heinrich Sutermeister, der nicht zufällig Wohnsitz im Waadtland genommen hat, wie denn überhaupt ein längerer Aufenthalt im Welschland oder in Frankreich bei den Deutschschweizern nichts Außergewöhnliches ist.

Wogegen die Westschweizer nicht ebenso selbstverständlich den Weg in den anderen Landesteil, die andere Gegend überhaupt finden, vermutlich weniger des verschiedenen Wesens als der schwierigeren Sprache wegen. Es gibt unter ihnen freilich vereinzelte nur allzu Verschlissene; doch sie

bilden die verschwindende Minderheit. Ein Beispiel zum Abschluß mag es zeigen. Einer der Sonderlinge wollte die offenbare Rücksicht der Mehrheit auf die Minderheit um keinen Preis wahrhaben und erklärte sich mit dem Programm des Tonkünstlerfestes, das die Welschen seiner Meinung nach wieder arg vernachlässigt habe, durchaus nicht einverstanden. Nur wenn künftighin zwei getrennte Juries, eine für die französische, eine für die deutsche Schweiz, die Werkwahl trafen, könne sich der unhaltbare Zustand ändern. Diesem keineswegs erstbesten doch ein wenig sturen Herrn entgegnete kein geringerer als sein berühmtester Landsmann Ernest Ansermet. Der weitgereiste Dirigent hob kurz und bündig hervor, daß alle Anwesenden in zweiter Linie Welsch- oder Alemannischschweizer, in erster Linie aber Schweizer überhaupt seien; die überwältigende Mehrheit zudem in der Lage, die Werke der einen wie der anderen Gruppe gültig zu beurteilen. Sixtus Beckmesser nach verlorenem Wettstreit nicht unähnlich, muß sich der also Zurechtgewiesene damals vorgekommen sein. Ohne sich dessen im Augenblick vielleicht bewußt zu sein, hat Ansermet, oftmals schon des Landes erfolgreichster Botschafter geheißsen, dem alteidgenössischen Grundsatz gehuldigt, der im kleinen wie im großen noch immer gilt: Getrennt marschieren, doch vereint schlagen.

Ernst Laaff

Werner Egk wird 60 Jahre

Am 17. Mai 1901 kam Werner Egk in Auchsesheim in Bayern als Sohn eines Lehrers zur Welt — jetzt begeht er in Locham bei München seinen 60. Geburtstag. Sein erfolgreiches Schaffen ist keineswegs abgeschlossen; denn er legt nach wie vor — in selbstkritischer Konzentration auf das Wesentliche — neue Partituren vor, denen das lebendige Echo bei seinen Zeitgenossen gewiß ist. Schon während seiner Musikstudien in Frankfurt am Main und in München fand der junge Komponist den richtungsweisenden Kontakt mit dem Theater; er schrieb zunächst Schauspielmusiken für die Münchener „Schaubühne“, später Musik für das „Marionettentheater Münchener Künstler“. Zwei Werke aus dieser frühen Zeit fanden nach Jahren ihre endgültige Prägung: die Musik zum „Puppenspiel vom Doktor Faust“ und diejenige zur „Zauberorgel“ von Pocci. Ebenso wichtig wie die zeitige Beziehung zur Bühne wurde für Egk die zum Rundfunk. Sein Weg führte zum Berliner Funk und bald zurück zum Münchener. Seine Kompositionsarbeit für den Sender gab ihm reiche

Gelegenheit zum Erproben klanglicher und technischer Kombinationen, aber nicht nur das: auch hier zieht ihn das „Theater im Funk“ in seinen Bann. Er schuf zahlreiche Hörspielmusiken.

Aus der anregenden Atmosphäre eines Kreises junger Musiker rund um den Münchener Sender erwuchs das bahnbrechende weltliche Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“, mit dem Egk 1931 auf der von Hermann Scherchen geleiteten „Münchener Festwoche für neue Musik“ einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Im nächsten Jahr folgte als Auftragswerk des Bayerischen Rundfunks die Funkoper „Columbus“, die einmal als statisch-oratorische Oper zum gewichtigen Beitrag für das neue Musiktheater werden sollte. In jenen Tagen begann die Verbindung zum Schott-Verlag, die nicht mehr unterbrochen wurde.

Der Uraufführungserfolg der „Zauberorgel“ brachte dem jungen Komponisten die Verpflichtung an die Berliner Staatsoper, für die er dann die Oper „Peer Gynt“ und das für die Erneuerung des Tanzspiels so bedeutsame Ballett „Joan von Za-

rissa" komponierte. Im Jahre 1941 schloß die Stadt Frankfurt am Main mit ihm einen längeren Werkvertrag, dem die szenische Uraufführung der Neufassung des „Columbus“ zu verdanken ist. In den letzten Kriegsjahren entstand die Oper „Circe“ nach Calderon, die ihre Uraufführung jedoch erst nach Kriegsende — 1948 in Berlin — erleben konnte.

Unmittelbar nach dem Kriege griff Egk den Stoffkreis des Doktor Faust wieder auf; nach dem Tanzpoem von Heinrich Heine gestaltete er sein dramatisches Ballett „Abraxas“, das — wie erinnern sich — nach der fünften ausverkauften Vorstellung vom damaligen bayrischen Kultusminister verboten wurde, was aber den erfolgreichen Weg des Werkes nicht zu hemmen vermochte. Weitere Ballette wie „Ein Sommertag“, „Allegria“ und „Die chinesische Nachtigall“ folgten. Mit der „Irishen Legende“ und dem „Revisor“, der sich geradezu zur Repertoire-Oper entwickelte, schuf Egk zwei

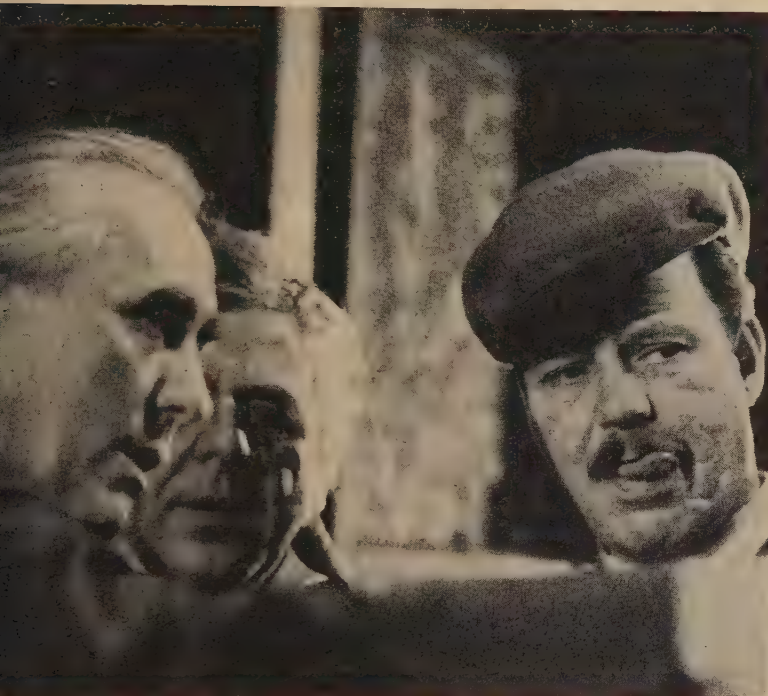
et Romance“. Als jüngstes Werk sind die „Karibischen Variationen“ hinzugekommen.

Nicht nur die Kammermusik und das klavierbegleitete Lied fehlen im Schaffen von Werner Egk, auch das A-cappella-Chorwerk begegnet lediglich in Verbindung mit dem Ballett. Stets herrscht — wie in den Orchestergesängen und den orchesterbegleiteten Chorkompositionen — die Tendenz zur größeren Besetzung mit vielfältigeren klanglichen Möglichkeiten vor. Hierin tritt offensichtlich ein Grundzug von Egks musikalischem Denken hervor: jener ausgeprägte Klangsinn, der sich in einer außergewöhnlichen Palette — manchmal sogar raffinierter — Klangfarben und in vielerlei ungewöhnlichen sowie neuartigen Klangkombinationen kundtut. Noch zwingender als im Konzertstück wirkt sich diese Klangphantasie im Bühnenschaffen aus, wo sie sich zur Charakterisierung oder als Stimungsreflex der jeweiligen Situation neuer Klangmittel bedient.

Die einprägsame Melodik und Themengestalt, der er den Vorzug gibt, erwuchs nicht zuletzt auf dem Boden seiner bayrischen Heimat und aus deren Volksmusik. Dafür bietet die Partitur der „Georgica“, vor allem aber diejenige der „Zauberberge“ überzeugende Beispiele. Gewiß war es erstmals in der Operngeschichte, daß die bayrische Folklore mit ihren Märschen und den „Zweifachen“ sich derart homogen mit den Klangreizen moderner Instrumentation verband und bestimmend für den Charakter einer Oper wurde, wie dies in der „Zauberberge“ der Fall ist.

Wichtiger jedoch als Klangreiz und Folklore bleibt allemal der geistige Hintergrund seiner Bühnendichtungen und -partituren. Wenn er seine Texte selbst einrichtet, dann greift er mit Vorliebe zu großen Stoffen der Weltgeschichte und Literatur; zu Columbus, Peer Gynt, Don Juan oder Faust; in welche er allerdings einen aktuellen, zeitnahen Bezug hineinträgt. Wie ein Cantus firmus durchläuft der Gedanke „von der freien Selbstverantwortlichkeit des Menschen“ als immer wiederkehrendes Thema seine ernstesten Bühnenwerke. Stets zwingt der dramatische Ablauf die Hauptpersonen zu Entscheidungen, deren Verantwortung ganz allein auf ihren Schultern liegt, und immer wird schließlich darüber Gericht gehalten. Man vergleiche nur, wer jeweils zu Gericht sitzt: im „Columbus“ ist es Isabella, im „Peer Gynt“ die Mutter Aase, in „Joan von Zarissa“ jedes Opfer seiner Leidenschaft und in „Abraxas“ die Hölle als Fausts Vertragspartner.

Das Eintreten für Recht und Gerechtigkeit blieb für Egk nicht auf sein künstlerisches Schaffen beschränkt, es wirkt sich darüber hinaus auf sein Leben wie auf sein Wirken für den Berufsstand aus. Seit 1937 galt sein Interesse bereits den Fragen des Urheberschutzes, das ihn fünf Jahre darauf zur aktiven Mitarbeit in der damaligen STAGMA wie auch später in der GEMA bewog, wo er an prominenter Stelle sich unentwegt für die rechtliche und wirtschaftliche Sicherung der Komponisten einsetzt. Nicht allein sein kompositorisches Können, sondern ebenso sein ausgeprägter Gerechtigkeitssinn waren es, die ihm die Achtung seiner Schüler und Kollegen während der Jahre seines Wirkens als Kompositionslehrer und Direktor der Berliner Musikhochschule sicherten.



Werner Egk
mit Karl Hoppe
und Heinz Arnold
bei der
Probe zu der Oper
„Der Revisor“
nach Gogol

weitere wichtige Beiträge für die heutige Musikbühne. Gerade der „Revisor“ belegt wieder jenen typischen Theatersinn, der ihn dazu befähigt, breitere Hörerkreise anzusprechen. Zur Zeit arbeitet Egk an einer neuen Oper „Die Jungfrau von Port au Prince“ nach dem Kleist-Stoff „Die Verlobung von St. Domingo“.

Schon zahlenmäßig treten die reinen Instrumentalwerke Egks hinter seinen Bühnenwerken zurück. Es ist kein Zufall, sondern die Folge seiner gestischen Ausdruckskraft, daß selbst einige seiner Instrumental-Kompositionen zugleich auf der Tanzbühne Verwendung fanden, so etwa die frühen Bauernstücke „Georgica“, die „Olympische Festmusik“ oder die „Französische Suite“ nach Rameau. Der „Geigenmusik“ als reinem Instrumentalwerk stehen Vokalkompositionen wie die Quattro Canzoni oder die Kantate „Natur — Liebe — Tod“ und die Klopstock-Hymne „Mein Vaterland“ gegenüber; auch in der Nachkriegszeit überwiegen gegenüber der „Klaversonate und der gewichtigeren „Orchestersonate“ so wesentliche Vokalwerke wie die „Tentation de Saint Antoine“ und die „Chanson

Ein Weg zum vollkommenen Chorklang

Der Verfasser, der ursprünglich als Lehrer für Sologesang ausgebildet wurde, hat in 35jähriger Tätigkeit als Chorleiter Versuche unternommen, einen Weg zum vollkommenen Chorklang zu finden. Eine Arbeitsweise war besonders da hilfreich, wo viele wünschenswerte individuelle Unterschiede vorhanden waren.

In meiner Chorgemeinschaft befanden sich Stimmen, die von acht anderen Gesanglehrern ausgebildet waren, daneben aber auch gänzlich unausgebildete Stimmen. Es erschien besonders wünschenswert, einen Weg für die Entwicklung des Chorklanks zu finden, der die ausgebildeten Stimmen nicht behinderte und die Stimmen und das Ohr der völlig unvorgebildeten Sänger gleichzeitig förderte. Die Grundlagen des guten Gesanges müssen entweder im Chor oder im Sologesang gelehrt werden. Vor allem wollte ich es vermeiden, durch die Aufgabe des normalen Vibratos den Verschmelzungsprozeß des Chorklanks zu beschleunigen. Sicherlich ergibt sich durch den Wegfall des Vibratos eine bessere Intonation — aber unter welchen Opfern an Vielfalt der Tonfarbe und letztlich der Gesundheit der Stimme! Je mehr ein Chorleiter vom Singen versteht, desto weniger wird er das Vibrato verhindern. Das Vibrato ist ein natürlicher Ausdruck jeder Sängerstimme. Zwar gibt es bestimmte Arten von Vibrati, die örtliche Spannungen oder Verkrampfungen verursachen und daher vermieden werden müssen. Allgemein aber gilt die Tatsache, daß ein vibratofreier Ton kein normaler Ton ist.

Es wurde bereits festgestellt: je besser die Verschmelzung, desto besser ist die Intonation. Die Fachwelt wird mit mir der Ansicht sein, daß jeder Sänger im Chor die Vokale in der gleichen Weise aussprechen muß, um eine gründliche Verschmelzung des Chorklanks zu erreichen.

Nach jahrelangem Studium entdeckte ich, daß die Choraufstellung die Ergebnisse im Chorklang und in der Intonation beeinflusste. Zunächst stellte ich fest, daß die traditionelle Choraufstellung (Fig. I) bewirkte, daß hellere Klänge in eine Richtung und dunkle Klänge in die andere getragen wurden. Daher wurde eine Aufstellung versucht (Fig. II), bei der sich die Außenstimmen zusammenfinden. Eine merkliche Verbesserung in der Intonation wurde jetzt erreicht. Lag es daran, daß sich die Außenstimmen des Akkords (um 1928 wurde fast ausschließlich die harmonische Satzart bevorzugt) zusammenfanden oder waren die Stimmqualitäten jetzt besser gemischt? Das achttimmige Singen kam damals auf, und wir bemerkten bald, daß eine Ausweitung des Planes (Fig. II B) bewirkte, daß die Außenstimmen zusammen waren, auch wenn die Männerstimmen (II B + I T) oder die Frauenstimmen allein sangen (I S + II A) oder wenn das ganze vierstimmige oder achttimmige Ensemble sang. Im Jahre 1929 hörten wir auf der MENC Konferenz Noble Cain's Senn High School Choir. Es war ein großer Chor mit etwa 300 Sängern, und

sie waren aufgestellt wie in Fig. III. Offensichtlich hatte er genügend Stimmmaterial und die gleiche Anzahl von Sängern in jeder Stimme. Erzieherisch fand ich seine Choraufstellung sehr sinnvoll und beschloß, weiter zu experimentieren. Da ich nicht die gleiche Anzahl von Tenören und Bässen hatte, war ich gezwungen, andere Ideen zu verfolgen. Wir versuchten, im Kreis zu singen mit dem Chorleiter im Mittelpunkt — natürlich nur bei den Proben. Nun konnte jeder alle Stimmen hören (Fig. IV). Später gab Fig. IV B noch bessere Ergebnisse; es war nur noch ein kleiner Schritt zu den Choraufstellungen (Fig. V, VB, VC), die ich heute benutze und von denen ich glaube, daß sie dazu beitragen, die Wirksamkeit der Grundsätze guten Singens zu erhöhen.

Die Choraufstellung in Figur VI hat, wie ich glaube, folgende Vorteile:

- (I) Erzieherisch ist sie einwandfrei. Der Sänger erhält einen Eindruck des Ganzen eher als den eines Teiles.
- (II) Stimmlich braucht der Sänger sich nicht um einen Ausgleich zu bemühen. Der ausgeglichene Chorklang ist das Resultat, und so ist der Ton freier.
- (III) Psychologisch kommt dem Sänger zu Bewußtsein, daß er nicht nur eine Speiche im großen Rad ist — er ist wichtig für das, was allein seine Stimme dem Chor geben kann.
- (IV) Musikalisch kann er sich nicht länger auf sichere Sänger verlassen (was immer ein Nachteil für beide ist).

Die Choraufstellung bedeutet in diesem Arbeitsplan nicht das Allheilmittel. Auch andere Faktoren tragen zur Verfeinerung der chorischen Arbeit bei:

- (I) Je mehr sich Stimmen im Umfang und Timbre ähneln, desto notwendiger ist es, sie in der Choraufstellung zu trennen.
- (II) Stärkere Stimmen sind für den Chorklang am wirksamsten, wenn sie in den hinteren Reihen Aufstellung finden.
- (III) Die vorderen Reihen sollten vornehmlich die Stimmqualitäten enthalten, die für den Chorklang am wünschenswertesten sind.

Zu I: Diejenigen, die die gleiche Stimme singen, werden jeweils voneinander getrennt, es sei denn, daß das ungleiche Stimmverhältnis eines Chores dies unmöglich macht. Allerdings haben auch Stimmen aus verschiedenen Stimmgebieten oft die gleichen Qualitäten.

Zu II: Gerade die Wucht stärkerer Stimmen macht es wünschenswert, zu versuchen, so etwas wie eine dynamische Fläche etwa drei Meter hinter meinem Platz als Chorleiter zu erreichen, so daß Chor A zu Punkt C etwa 3 m hinter B so klingt, als ob alle Stimmen den Punkt mit der gleichen Intensität erreichten. Einige Chorleiter versuchen jede Stimme in der gleichen Stärke singen zu lassen. Dies scheint nicht nur nicht möglich, sondern auch nicht

Beispiel I

T	B
S	A

Beispiel II

B	T
S	A

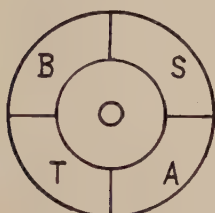
Beispiel IIB

IB	IB	IT	IT
IS	IS	IA	IA

Beispiel III

S	A	T	B	S	A	T	B	S	A	T	B	S	A	T	B
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Beispiel IV



(nur bei der Probe)

Beispiel IV B



(nur bei der Probe)

Beispiel V

2 S	1 S		2 A		1 A
	Ba	2 B	1 T	2 T	
	1 S		2 A		

(bei wenig Männerstimmen)

Beispiel VB

T	B	B	T
A	S	S	A

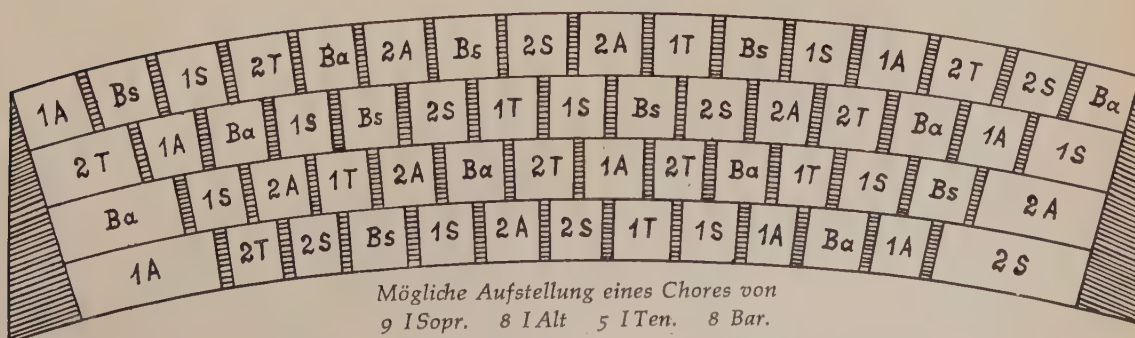
(bei achtstimmigem Doppelchor)

Beispiel VC

2 S						2 S	
2 T		1 A		2 A		1 T	
Bar.			1 T	2 B	1 B	2 T	Bs
	2 A		1 S		2 S		1 A

(bei acht Stimmgruppen in großen Chören mit vielen Sopranstimmen)

Beispiel VI



Mögliche Aufstellung eines Chores von
 9 ISopr. 8 IAlt 5 ITen. 8 Bar.
 7 IISopr. 7 IIAlt 7 IITen. 7 Bässe
 Faktoren der Stimmqualität müssen
 neben dem Umfang in Betracht gezogen werden.

erwünscht, da eine große Stimme, wenn sie in der gleichen Stärke wie eine kleine Stimme singt, zu gegebener Zeit mit schwächerer, psychischer und physischer Intensität klingenwürde. Ein Unterschied in der Tonhöhe würde die Verwirrung noch vergrößern. Zu III: Wenn man in einer Zimmer tritt, in dem zwei Radios spielen, gewinnt man den Eindruck, nur eines zu hören — nicht unbedingt das beste: das nächstliegende setzt sich durch. Aus diesem Grunde möchte ich den noch häufigeren Gebrauch von Chorstufen empfehlen, so daß nicht soviel Ton in den Frisuren der Sänger in den vorderen Reihen verlorengeht. Es wäre günstig, wenn jede Stufe etwa 20 cm höher wäre. Außerdem empfehle ich, genügend Raum zwischen den Sängern zu lassen. Ein Zwischenraum von etwa 60 bis 90 cm zwischen den Schultern der Sänger hat für die Wärme und die Intensität des Chorklantes oft Wunder gewirkt.

Gelegentlich muß man auch das Urteil der Sänger gelten lassen, die feststellen, daß ihre Stimmen mit denen der Nachbarn nicht harmonisieren.

Manche Leser werden sich fragen, wie man bei einer solchen Choraufstellung noch exakte Einsätze geben kann. Aber selbst bei kontrapunktischen Werken gewöhnen sich die Sänger nach kurzer Zeit an die neue Situation. Die alte Choraufstellung kann durchaus die Richtschnur bleiben. Wenn die Bässe früher oben rechts standen, so ist dies auch bei der neuen Choraufstellung die gegebene Richtung für den Baßeinsatz. (Übrigens glaube ich, daß

wir bei Einsätzen immer schon mehr Einzelsänger als die traditionelle Stellung der Chorstimme bevorzugten.) Meine heutige Choraufstellung ist beweglicher als andere Aufstellungen. Wenn ich vor einem Konzert feststelle, daß eine bestimmte Stimme aus vorübergehenden Gründen eine gewisse Härte oder „Spitze“ hat, stelle ich sie in die Nähe von weichen Stimmen (mit Flötenregister), die wir Katalysatoren nennen. Robert Shaw bevorzugt in seinem ausgezeichneten Chor eine ähnliche Choraufstellung. Ich kenne nicht die Gründe, die ihn zu einer Choraufstellung führten, aber ich bin überzeugt, daß er durch seine Erfahrungen Wesentliches zu diesem Problem beizusteuern hat.

Der Verfasser glaubt nicht, daß durch seine Vorschläge ein Rezept oder gar ein Allheilmittel gegeben ist, noch ist er der Meinung, daß durch solche Vorschläge eine gründliche Kenntnis der Stimme überflüssig wird. Nur einige Gesetzmäßigkeiten sind untersucht worden, um eine mögliche Hilfe für die Vervollkommenheit des Chorklantes zu bieten:

- (I) das physikalische Gesetz, daß vielfache Resonatoren aufeinander wirken, wenn sie angeregt werden — daß Ton A zum Ton B hinzugefügt nicht $A+B$, sondern $A+B+?$ (die Resultierende) ergibt.
- (II) „Masking“.
- (III) Einige Regeln des Gesanges und
- (IV) einige Ergebnisse der Psychologie.

Dieter Kerner

Gustav Mahlers Ende

Zu seinem 50. Todestag am 18. Mai 1961

Gustav Mahler ging im Oktober 1907 nach Amerika, nachdem es in Wien zum Bruch mit der Hofoper gekommen war. Aber die eigentlichen Gründe für den vorgenannten Milieuwechsel lagen doch tiefer: denn vier Jahre vor dem eigenen Tode verlor Gustav Mahler sein liebstes Kind, Maria Anna, infolge einer Erkrankung an Scharlach und Diphtherie. Arthur Schnitzler sah damals den Komponisten ganz allein und trauernd auf einer Bank in Schönbrunn sitzen, den Kopf gesenkt — und der sonst so intolerante Orchesterführer, der bei jeder kleinsten Erregung seine Beherrschung verlor und mit den Füßen stampfte, erhoffte von der Neuen Welt nicht zuletzt eine Änderung der privaten Situation. Zur gleichen Zeit war Gustav Mahler bei einer Lohengrin-Probe auf die Bühne gestürzt, wo er plötzlich, die beiden Chorsänger loslassend, leichenblaß und regungslos, die Hand auf das Herz gedrückt, stehen blieb. Zweifelsohne hatte damals eine akute Coronarinsuffizienz oder

ein Infarkt-Ereignis bei dem Meister, welcher zudem noch ein starker Raucher war, stattgefunden, denn von nun an begab sich Mahler wiederholt in ärztliche Behandlung und nahm bis zu seinem Ende ständig Herzglykoside ein. Bei den zwölf Kindern, welchen seine Mutter das Leben geschenkt hatte, soll mehrfach ein frühes Herzleiden festgestellt worden sein, und ein jüngerer Bruder verstarb an Herzbeutelwassersucht. Doch muß man bei ihm in der Annahme eines angeborenen Herzfehlers sehr zurückhaltend bleiben, weil früher akzidentelle Klappengeräusche häufig als Vitium cordis gedeutet wurden. Auch hätte dann Gustav Mahler wohl kaum ein Alter von 50 Jahren erreicht, da die meisten Patienten mit konnatalen Viten bereits während der vierten Lebensdekade ihrem Grundleiden erliegen. Außerdem erschien Mahler früher stets als herzgesund, selbst ein in der Jugend durchgemachter Gelenkrheumatismus blieb später ohne nachweisliche Folgen.

Wenn Gustav Mahlers Witwe heute in einem Brief an den Verfasser vermerkt: „Mahler war immer krank – ich kannte ihn nicht anders“, so sind diese Beschwerden bei dem hektischen, unscheinbaren Manne, dessen dunkle Augen hinter dicken Brillengläsern ein faszinierendes Feuer ausstrahlten, in erster Linie als neurovegetativ aufzufassen, „denn er war durch körperliche Leiden vieler Art ein überheizter Motor oder Amokläufer geworden. Seine schwache Konstitution übertönte er mit rasender Arbeit und ewig lauerndem Ehrgeiz – nie und nirgends hatte er Ruhe.“ Da Mahler durch seine pausenlose Tätigkeit als Komponist und Dirigent ein vorzeitig verbrauchter Mann gewesen ist, folgte er umso lieber einem Engagement an die Metropolitan Opera, da er hier nur einige Monate im Jahr zu Gastspielen verpflichtet wurde, die Sommermonate hingegen ganz seinem Schaffen im heimatlichen Toblach widmen konnte. Die im Jahre 1907 einsetzende Wesensveränderung ist für das plötzlich klinisch in Erscheinung getretene Herzleiden charakteristisch:

„Aber ohne daß ich Ihnen etwas zu erklären oder zu schildern versuche, wofür es vielleicht überhaupt keine Worte gibt, will ich Ihnen nur sagen, daß ich einfach mit einem Schläge alles an Klarheit und Beruhigung verloren habe, was ich mir je errungen; und daß ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende meines Lebens wieder gehen und stehen lernen muß.“ In diesem Sinne schrieb er auch Anfang 1909 an Bruno Walter:

„Ich durchlebe jetzt so unendlich viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. Wie sollte ich die Darstellung einer solchen ungeheuren Krise versuchen! Ich sehe alles in einem so neuen Lichte – bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde (wie Faust in der letzten Szene). Ich bin lebensdurstiger als je und finde die ‚Gewohnheit des Daseins‘ süßer als je. Diese Lebenstage sind eben wie die Sibyllinischen Bücher... Merkwürdig! Wenn ich Musik höre, höre ich ganz bestimmte Antworten auf alle meine Fragen – und bin vollständig klar und sicher. Oder eigentlich, ich empfinde ganz deutlich, daß es gar keine Fragen sind.“

Werke wie das „Lied von der Erde“ und der erste Satz seiner letzten vollendeten, der Neunten Sinfonie – Mahler fürchtete, das Schicksal mit diesem Werk herauszufordern, da Beethoven und Bruckner die Neunzahl in ihrem sinfonischen Schaffen erreichten und dann starben – wären ohne das unmittelbare Erlebnis des Todes, welcher bereits 1907 seine Schatten auf den vereinsamten Künstler geworfen hatte, kaum zu derartiger Vollendung gereift. So erwähnt er in seinen Briefen bis zum Tode immer wieder tachykardische Zustände und pektanginöse Beschwerden, spricht von der strikten Vermeidung jeder körperlichen Anstrengung. In den Skizzen zur unvollendeten 10. Sinfonie dürften handschriftliche Eintragungen wie „Erbarmen! O Gott! O Gott, warum hast du mich verlassen?“ und „Leb wohl, mein Saitenspiel“ nicht zuletzt durch somatische Krisen bedingt sein. Im Sommer des Jahres 1910 hatte ihn, der nie an einen Zufall glaubte, ein Ereignis in seinem Toblacher Gartenhaus tief erschreckt: Plötzlich vernahm der Komponist, an seiner Partitur arbeitend, ein undefinierbares Geräusch,

gleich darauf stürzte etwas „fürchterliches Dunkles“ zum Fenster herein, und entsetzt aufspringend sah sich Mahler einem Adler gegenüber, der den kleinen Raum mit seinem Ungestüm erfüllte. Nachdem der Raubvogel ebenso unerwartet, wie er gekommen war, das Weite gesucht hatte, flatterte eine Krähe unter dem Sofa hervor und flog hinaus – alles in allem für den Kranken, der sich in diesem Augenblick geradezu persönlich in den Mittelpunkt des Geschehens versetzt fand, ein Omen von symbolisch=drohender Eindringlichkeit! Denjenigen, welchen Gustav Mahler kurz vor seinem Tode in Europa begegnete, fiel neben der merkwürdig zuckenden Gestik vor allem seine gelbe Gesichtsfarbe auf. Wiederholte Anginen, begleitet von septischen Temperaturen und Schüttelfrösten, führten im letzten amerikanischen

*mit mehr Tod
als Leben.
Herzleiden
hat mit 40
Jahren - Angina
Schüttelfrost.
Es sollte mich
ding für den
Vindizieren -
Lied sich annehmen
mit dem seine, Höhe
dann Körper leben und
Trost all dem Ende
aber habe den
Erstbesten geben
müssen! 19. Apr. 50.
Es war dann Herzleiden
!*
HERZ-KRANKHEIT

Aus einem Brief Alma Mahler-Werfels
über Mahlers Krankheit an den Verfasser

Konzertwinter zum Zusammenbruch. Am 21. Februar 1911 mußte er seine Konzerte in New York abbrechen. Joseph Fränkel, der Mahler damals behandelte, fand in der Blutkultur Streptokokken und befürchtete eine Pyämie. Der Arzt begleitete ihn in New York noch selbst auf den Dampfer, wohl wissend, daß es ein Abschied für immer war. Zum letzten Male kehrte der unruhig Getriebene fiebernd und moribund im April 1911 nach Paris zurück, um sich einer Serumbehandlung zu unterziehen. Er wirkte teilnahmslos, verdüstert, ablehnend. „Aber ich habe eigentlich nur noch einen einzigen Wunsch – genug Digitalis nehmen zu dürfen, um mein Herz zu stützen.“

Bald wurde Mahler nach Wien transportiert. „Vor mir lag der ausgezehnte Kopf mit den Fiebertflecken und der arme, ausgemergelte Leib.“ Final

traten auch noch Schwellungen auf. Am 18. Mai 1911 starb er unter dem Bild einer septischen Angina mit sekundärem Herzversagen. Als der Sarg den schmalen Feldweg zum Grinzinger Friedhof heraufgetragen wurde und man ihn zur letzten Ruhe bettete, rissen plötzlich die Regenvolken — die Sonne brach durch.

Bedenkt man im Hinblick auf die Todesdiagnose, daß bei Patienten mit Leukämie — welche vor dem ersten Weltkrieg kaum diagnostiziert wurde — neben nekrotisierenden Anginen und hohen Temperaturen durchweg Streptokokken im Blut gefunden werden, dann erscheint Gustav Mahlers letale Erkrankung, die nur drei Monate währte, in einem anderen Licht. Damit verliert der Blutbefund Fränkels keineswegs an Bedeutung, zumal noch vor einem Menschenalter viele Autoren die Leukämie als Sonderform der Sepsis ansahen, und nicht zuletzt spricht auch das Alter des

Patienten für das Vorliegen einer malignen Erkrankung des hämatopoetischen Systems, in deren Verlauf die septische Angina nur ein Symptom war.

Unter denen aber, welchen Gustav Mahler Vorbild und künstlerisches Idol wurde, befand sich auch, am offenen Grabe trauernd, der junge Alban Berg, welcher den Taktstock Mahlers zeitlebens als Talisman aufbewahrte. Berg, der gleich Mahler im Alter von 50 Jahren gestorben ist, schrieb später über dessen Neunte Sinfonie: „Ich habe wieder einmal die Neunte Sinfonie Mahlers durchgespielt. Der erste Satz ist das Allerherrlichste, was Mahler geschrieben hat. Es ist der Ausdruck einer unerhörten Liebe zu dieser Erde, die Sehnsucht, im Frieden auf ihr zu leben, sie, die Natur, noch auszugenießen bis in ihre tiefsten Tiefen — bevor der Tod kommt. Denn er kommt unaufhaltsam...“

Percy Grainger – ein amerikanischer Komponist

Im Februar ist nach langer Krankheit der amerikanische Komponist Percy Aldridge Grainger im Alter von 78 Jahren in White Plains (New York) gestorben. Sein Tod bedeutet, wie Cyrill Scott schreibt, nicht nur den Verlust eines bekannten Musikers, sondern auch den Verlust einer der „originellsten, dynamischsten und liebenswertesten Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts“. Grainger wurde am 8. Juli 1882 zu Brighton bei Melbourne (Australien) als Sohn eines aus England stammenden Architekten geboren. Er erhielt den ersten Musikunterricht von seiner Mutter und konzertierte bereits mit 10 Jahren öffentlich als Pianist. 1895–1901 studierte er noch bei James Kwast in Frankfurt am Main und 1903 kurze Zeit bei Busoni in Berlin. Ab 1900 unternahm er ausgedehnte Konzertreisen, die ihn nach England, Skandinavien, Neuseeland, Südafrika, Nordamerika und Australien führten. 1906 schloß er in London Freundschaft mit Edvard Grieg und verbrachte einen Teil des Sommers 1907 in Trolldhaugen. Graingers Interpretation des Griegschen Klavierkonzerts wurde weltbekannt. 1914 ließ er sich in den USA nieder und war im ersten Weltkrieg Saxophonist und Dirigent einer amerikanischen Militärkapelle. Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Pianist und Dirigent lehrte er 1919–1931 jeden Sommer im Musical College in Chicago und leitete 1932–1933 die Musikabteilung der Universität New York. Für seine Trauung mit der schwedischen Künstlerin Ella Viola Ström, die 1928 vor 22 000 Zuschauern in der Hollywood Bowl stattfand, komponierte er den Brautgesang „To a Nordic Princess“. 1935 legte er in seiner Heimatstadt Melbourne den Grundstein zu einem Museum, das seine Manuskripte und Erinnerungsstücke aufnimmt.

Der Umfang seines kompositorischen Schaffens ist der breiteren Öffentlichkeit unbekannt. 1912 trat

er in London mit der Aufführung von „Mock Morris“ (1911, für Streichorchester), die er selbst dirigierte, erstmals als Komponist hervor. Seine eindrucksvollen Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke standen meistens im Schatten seiner vielen Bearbeitungen alter Weisen und Volkslieder, die er auf Anregung Griegs mit der Sammlung englischer, irischer und isländischer Volksmusik begonnen hatte. Grainger, der schon in seiner Frankfurter Studienzeit, wie Cyrill Scott zu berichten weiß (NZfM 1958, S. 53), „phantastische Ideen“ hatte, war als Komponist auch dem gewagten Experiment nicht abgeneigt und suchte ständig nach neuen Ausdrucksmitteln und technischen Möglichkeiten. Bereits 1937 komponierte er für sechs Thereminergeräte. Lange beschäftigte er sich mit „Free Music“, einer freien, vielstimmigen, nicht an Tonleitern, Intervalle, Rhythmus und Harmonie geketteten Musik, „in der die Töne hervorschießen, gleiten, kurven wie Vögel in der Luft, Fische im Meer, und in der die Änderungen der Tonhöhe und -stärke so sanft und allmählich vor sich gehen wie in der Natur...“ Im Jahre 1944 entwickelte er zusammen mit einem jungen Wissenschaftler ein elektronisches Instrument. 1952 verbesserte er diesen Typ einer Musikmaschine, deren elektronische Tongeneratoren durch ein Papierband gesteuert wurden.

Von seinen Kompositionen seien erwähnt: die Orchesterwerke „Youthful Suite“ (1899–1945), „In a Nutshell“ (1916), „Colonial Song“ (1912), Musik zu einem imaginären Ballett „The Warriors“ (1916); die Kammermusikwerke „Walking Tune“ (1905), „Youthful Rapture“ (1901–1929); die Chorwerke „We have Fed our Sea“ (1909), „The Sea-Wife“ (1905), „The Bride's Tragedy“ (1913); ferner Chöre mit instrumentaler Begleitung und a cappella sowie Lieder und Klavierstücke.

R.

Busch ging nach Glyndebourne

Erinnerungen an einen großen Dirigenten · 2. Fortsetzung

Mozart tat das Wunder an uns, daß wir frohen Mutes blieben, während das Beil über unseren Häuptern hing. Ich erinnere mich einer morgendlichen „Così“-Probe. Die verkleideten Liebhaber stürmten in tollster Unglaublichkeit auf die Bühne, Eisingers Meißner-Figürchen hüpfte vor ihnen zwischen Furcht und Neugier auf und ab; ihr „turchi, valacchi“ schlug mit glockenklarer Akkuratess an. Faßbaender, herrlich singend, in unvergleichlicher Laune, spottete ausgelassen über die törichtlichen Jungfrauen. Mit einem einzigen Akkord — „amore“ — wandelt Musik die Posse zum Drama. Der Abgrund tut sich auf, das Feuer lodert, mit dem niemand spielen darf.

Das alterslose Zauberstück schien mit dem neuen Theater neu geboren. Die Bühne blühte in Geist und Anmut. Jeder Sänger sang, als wäre es zum reinsten Vergnügen. Fritz Busch dirigierte herrlich wie nur je. Als Despina ihren Riesenmagneten schwang, war alles ebenso elektrisiert wie Guglielmo und Ferrando. Unsere kleine Zuhörerguppe konnte geräuschvolle Heiterkeit nicht länger unterdrücken. Busch am Dirigentenpult wändte sich hilflos zu uns um, er trocknete sich selbst die Lachtränen. Carl Ebert am beleuchteten Regiesitz, Hans neben ihm, brachen in schallendes Gelächter aus. Alle vereinigten sich mit den Kaskaden des Orchesters, mit denen die freche Bitte „un bacio!“ in die Flucht geschlagen wird.

An diesem Morgen gab es ein „Mozart-Festival“, das nicht zu überbieten war. Mochte die Welt nun einstürzen, „wenn sie nur heut' noch hält!“ dachten wir.

Ich glaube, daß wir alle so gefühlt haben, als sei die Marotte eines uns gestern noch unbekannten Sonderlings unsere eigenste Angelegenheit. In unseren Herzen nahmen wir alle Aktien auf dies tief unsichere Geschäft: Glyndebourne.

Längst ist es als eine der historischen Merkwürdigkeiten, wie sie Neugründungen, Entdeckungen, Uraufführungen zu begleiten pflegen, bekannt geworden, daß nach einer von Neugierigen gutbesuchten Eröffnungsvorstellung Glyndebourne am zweiten Abend seines Bestehens so gut wie leer war. In seinem Vorwort zum Programmbuch für 1953 erzählt John Christie lakonisch, daß von 300 Sitzen an jenem Abend nur 54 besetzt waren, „eingeschlossen die Kritiker“. Unter den vierundfünfzig Anwesenden sollen sich außer der Presse Pächter und Hausleute befunden haben, die ebenso wenig wie jene den Preis von über \$ 2.00 für den Platz bezahlten. Nachdem aber die Zeitungsbesprechungen erschienen waren, hatte Glyndebourne die erste Krise bereits überstanden. Von nun an waren nicht nur alle Vorstellungen aus-

verkauft, sondern sehr viele Bestellungen mußten abgewiesen werden. Man hätte ohne weiteres statt der vorgesehenen zwei Wochen drei oder vier spielen können. Mit ungläubigem Staunen hielt man den Sieg in den Händen.

„Es war ein historisches Ereignis. Von dieser Vorstellung nahm der Ruf der Glyndebourne-Aufführungen von Mozart-Opern seinen Ausgang — ein Ruf, der über die ganze Welt ging und der heute jeden Opernbesucher von damals mit Bewunderung erfüllt. Wirkliche Vollendung auf dem Gebiet der Oper.“

Das junge Glyndebourne nahm seinen Weg: zwei Wochen lang wurden abwechselnd „Figaros Hochzeit“ und „Così fan tutte“ gegeben. Zwei herrliche Aufführungen, die in möglichster Vollkommenheit das einheitliche Ganze anstrebten, in dem niemand Star sein darf — nicht ein Sänger, nicht Dirigent noch Regisseur noch der liebe Gott dieser Schöpfung selbst, John Christie. Gemeinsam dienen sie dem Werk. Noch tun sie es. Nichts fällt der menschlichen Natur schwerer, als aus der Zusammenarbeit nicht alsbald einen Wettbewerb zu machen.

An Qualität überragt Ina Souez' Stimme alle übrigen: eine ganz seltene, goldene, bis in die höchsten Lagen mühelos quellende Stimme. Keine der anderen Sängerinnen hat annähernd das Organ der Souez; alle drei sind Persönlichkeiten, interessant und unterschiedlich. Audrey ist Susanna, die Schloßherrin ist das Kammermädchen, und man kann die beiden Persönlichkeiten, Gräfin und Dienerin, nicht besser charakterisieren als durch den Gegensatz dieser zwei Frauen. Wie Aulikki schneeblau und kühl, ist Audrey blühend, lebensvoll und warm. In dieser Rolle konnte sie alles Beste, was sie besaß, entfalten. Eine beseelte Fraulichkeit, gleich weit entfernt von Eisingers puppenhafter Verspieltheit wie von Rautawaaras Blümlein „Rührmichnichtan“. Ein gewecktes Bürgermädchen, das ungeduldig seinen Figaro erwartet, ist sich sehr gewitzigt aller Gefahr bewußt, die ihr unbehüteter Reiz auf sich zieht. Über die Hörigkeit des Grafen belustigt, fühlt sie das Leid der Gräfin zornig mit, indes sie der Vorfrühlingswirrsal Cherubinos mit einer ganz kleinen Verliebtheit zuschaut. Diese genial geschaffene Mozartgestalt ist kaum vollkommener Fleisch und Blut geworden als in Audreys Wiedergabe. Sie war Susanna. Niemals ist sie wieder so vollkommen sie selber gewesen, als sie Zerlina und Norina wurde. Vollends Norina blieb eine von vielem Beiwerk zugedeckte Äußerlichkeit. Susanna in Figaros Armen „Pace, pace, mio dolce tesoro ...“ — das war das schöne Bild, in dem uns Audrey damals entgegentrat und ans Herz wuchs.

Ihre gesangliche Fähigkeit war das große Problem, das der kritische Fritz Busch, soweit es sich um Susanna handelte, in Kauf nehmen konnte — gewiß, daß unter seiner Führung das labile Instrument eine erstrangige Leistung ergeben würde. Fraglicher — und im Ergebnis allzuoft nicht glücklich — ist, was sie nach der Susanna sein wird.

Dem Quartett von Mozartsängerinnen in Glyndebourne ebenbürtige Männer gegenüberzustellen, war nicht leicht. Ganz gelang es durch den idealen Figaro Domgraf-Faßbaenders, der an Musikalität, Stimme und darstellerischer Laune keinen Wunsch offenließ. Sein Partner, Roy Henderson, sang und spielte einen hervorragenden Almaviva, aber er war später ein Papageno von Fleisch und Blut, mit allem natürlichen Humor, aller frischen Herzlichkeit, die diese Rolle ganz zur seinen machte.

Auf der Bühne von Glyndebourne standen Menschen. Junge, schöne Menschen lebten glaubhaft die ewigen Gefühle, die die Welt bewegen. Sie sangen sie. Das Herrliche war, daß sie nicht Rollen verkörperten, sondern Leben lebten.

Von diesem ersten Sommer 1934 blieb allen, die ihn in Glyndebourne erlebten, ein Staunen darüber, daß man so Oper spielen könne. Wie das Publikum, so erfüllte es alle, die daran mitgearbeitet hatten; es war wohl nicht einer, der nicht einen Hauch des Besonderen, des „Anders-als-sonst“ verspürt hätte. Kein Ebert konnte diesmal nach einer Pistole rufen, wie er es 1932 in Salzburg getan hatte. Wäre nicht die Lichtenanlage gewesen, an der ein Regisseur wohl noch im Himmel, wo sie aus Sonne, Mond und Sternen besteht, etwas auszusetzen finden wird, so hätte Carl Ebert in Verlegenheit sein müssen, worüber er diesmal verzweifeln könne! Zwar blieb — neben einem sehr schön gelungenen „Figaro“ — am Bühnenbilde von „Così fan tutte“ einiges auszusetzen: einen Entwurf, den John „traumhaft“ fand und den wir kitschig nannten. Was hatte das aber dem Ganzen gegenüber zu bedeuten!

Bernard Shaw rät einmal einer befreundeten Schauspielerin, in ihrer Autobiographie die Wiedergabe von Zeitungsbesprechungen zu vermeiden — „seichte Pressenotizen, mit denen ich mich hüten werde, meine Freunde zu belästigen“. Was die Menschen interessiert, ist seiner Meinung nach anderes, „was sie zwar nichts angeht, was sie aber zu wissen wünschen“. Sollte man also eine Notiz weglassen, die G. B. S. selbst zitiert:

„Ehe Herr Christie und seine Partner die Mozart-Festspiele einrichteten, hatten wir einige Jahre lang — nach Herrn Shaws ständigen Worten — Mozart mit Mozart vertrieben ...?“

„Wir erleben hier Aufführungen von Mozarts einzigartigen Opern, wie sie wahrscheinlich ihresgleichen nicht haben.“

Es waren zwei Wochen seines Lebens, in denen Fritz Busch beinahe zufrieden mit etwas Geleistetem war.

Wie kam dies zustande?

Fritz Busch hat sich in einer späteren Schrift über das Opernproblem, an dem er so lange gelitten hatte, hierüber ausgesprochen.

„Das einzige Heilmittel heißt: Qualität. Aufführungen von Meisterwerken, die Auge und Ohr des Publikums gleichermaßen entzücken, und das Werk, in all seiner ihm innewohnenden Schönheit zu einem geschlossenen Ganzen vereint, dem Hörer nahebringen, sind die einzige Rettung. Die Oper ist keineswegs tot. Die bedeutenden Werke Glucks, Mozarts, Beethovens, ‚Meistersinger‘ und ‚Tristan‘, der größte Teil des Verdischen Schaffens mit den Wunderwerken ‚Othello‘ und ‚Falstaff‘, Bizets ‚Carmen‘ und andere mehr werden noch viele Jahre leben und höchsten Genuß bereiten, wenn sie in solchen, der Vollkommenheit möglichst nahekommenden Aufführungen geboten werden. Das Übel muß an der Wurzel gefaßt werden ... Der Kultur geschieht ja der größte Schaden durch die Mittelmäßigkeit ... Zur Gestaltung des ‚Musikdramas‘, zum Gesamtwerk der Oper, wie es u. a. gleichermaßen Gluck, Mozart und Verdi forderten, müssen sich so viele glückliche Umstände vereinigen und die verschiedenen hieran beteiligten Persönlichkeiten ebenso bedeutend wie untereinander einig sein, daß diese Bedingungen nur in seltenen Fällen erfüllt werden. Dann allerdings bespricht man das Resultat als eine Sensation, wo doch nur das eigentlich Selbstverständliche Tat geworden ist.“

„Zu den Mitarbeitern des Dirigenten gehört zunächst der Regisseur. Da unser ästhetisches und optisches Empfinden, nicht zuletzt durch den Einfluß des Films, sich verfeinert hat und anspruchsvoller geworden ist, da alles Gewöhnliche und Stereotype, das sich jahrzehntelang dem Auge des Zuschauers bot, heute allgemein als unmöglich empfunden wird, da schließlich Reinhardt, Stanislawski und einige andere das Schauspiel auf eine besondere Höhe brachten, deren Gesetze auch auf die Opernbühne übertragen werden müssen, kommt dem Regisseur nach dem Dirigenten eine besondere Bedeutung zu. In freier Abwandlung der Worte, die Mozart an seinen Vater schrieb, muß ‚die Regie der Musik gehorsame Tochter sein‘. Es ist begreiflich, daß dieses Prinzip von einem Regisseur, der mit Leidenschaft und Können, frei von Vorurteilen und falscher Tradition, an seine Aufgabe herantritt, nicht immer befolgt wird. Es ist nur in Ausnahmefällen möglich, daß der dramatische Dirigent auch sein eigener Regisseur ist. Die Aufgaben, die gestellt werden, sind so groß und vielgestaltig, daß sie kaum von einer einzelnen Persönlichkeit bewältigt werden können. Wohl muß der Operndirigent auch Sinn und Verstand sowie waches Interesse für die Bühnenvorgänge haben. Er muß imstande sein, auf Grund des musikalisch-dramatischen Ablaufs korrigierend einzugreifen, wenn es notwendig ist. Denn wenn man auch beim Regisseur der Oper natürliche Musikalität und Achtung vor der Musik und ihren Besonderheiten als gegeben voraussetzen muß, so können sich seine Forderungen zunächst nicht immer mit denen des Kapellmeisters decken. Erstes Erfordernis ist also eine bis ins kleinste gehende Vorbesprechung zwischen ihm und dem Regisseur am Klavier, wozu später der Bühnenbildner tritt ...

Fortsetzung folgt im nächsten Heft

Mannheim

Nicht zeitgebunden!

Hindemiths lustige Oper »Neues vom Tage«

Wir sind heute gern geneigt, die Musik der vielgepriesenen zwanziger Jahre ob ihrer mannigfachen künstlerischen Evolutionen „in rosigem Schein“ zu sehen. Zwei Wiederaufführungen bedeutender Opern geben Anlaß, der Frage dieses Scheins, der verklärenden Erinnerung nachzuspüren. Kurz nach Ernst Kreneks „Leben des Orest“ in Darmstadt brachte das Mannheimer Nationaltheater Paul Hindemiths Neufassung seiner lustigen Oper „Neues vom Tage“, die 1929, ein Jahr nach Kreneks „Orest“ vollendet, wie diese ihrer Zeit verhaftet ist, am vernehmlichsten in der jeweils sehr persönlichen Einschmelzung der Jazz-Elemente und der Umgruppierung des Orchesterklanges. Krenek und Hindemith haben ihre Werke, mehr oder minder einschneidend, neu gefaßt; beide dirigierten die Premieren, hatten in vielen Proben mit den Orchestern gearbeitet.

Die scheidungslustige Laura und ihr polternder Eduard hatten schon vor der Machtergreifung die unüberwindliche Abneigung des „größten Feldherrn aller Zeiten“ bewirkt. Skandalumwittert wurde „Neues vom Tage“ verboten, wurde zu einer traurigen Berühmtheit, von der dann lange Zeit nur ausführlicher in Heinrich Strobels Hindemith-Buch zu lesen war. Inzwischen hat, vor sieben

Jahren, der Komponist die Oper neu gefaßt, Marcellus Schiffers glitzerndes, in wortspielerischen Pointen blitzendes Libretto erweitert und mit den neuesten Errungenschaften (Television, Radio, Presse und auch serielle Komposition) aktualisiert, einiges umgestellt, Chöre und Solopartien in schlankere, rhythmisch prägnantere Diktion aufgelockert und in die berühmte Badewanne nun statt Laura den gemieteten Scheidungsgrund, den schönen Herrn Hermann, gesetzt.

Die musikalische Anlage ist nur wenig verändert. Noch deutlicher schält sich jetzt das Gleichgewicht der 28 Musiknummern, der zwei in je fünf knappe Bilder gegliederten Akte heraus, deren Arien, Chöre und Ensembles das Vorbild barocker Opern so wenig leugnen wie die Musik selbst, deren linear-kontrapunktische Züge Hindemiths Kunst der musikalischen Zeichnung bestätigen. Daran ändert nichts die grandiose Kitsch-Szene, vielleicht heute der wirksamste Teil der Partitur, die mit Mitteln der spätromantischen „großen“ Oper herrlich parodiert oder gar das handfeste Couplet „Jede Liebe, die wir lieben, darf nach Belieben lieben“. Der Musizierelan Hindemiths sprießt kräftig, so daß im Trubel die Pointen Schiffers gar häufig überfrachtet werden. Doch der eigentliche Tenor des

„Neues vom Tage“
von Paul Hindemith



Werkes, gegen sensationshungrige Betriebsamkeit und die Überschätzung der öffentlichen Meinung zu wirken, bleibt trotz des oft recht dicken, kompakten Satzes unüberhörbar; hinter diesem köstlichen Kaleidoskop steht die Freiheit der Persönlichkeit, die Hindemith damals wie heute als höchstes Gut achtete. Und darin beweist sich sehr nachdrücklich die Zeitlosigkeit seiner Oper, aber auch in der schier unerschöpflichen Vitalität seines Figurenspiels.

Daß in Mannheim durch den dirigierenden Komponisten das Musikalische sehr im Vordergrund stand, ist verständlich, obwohl sich Chor und Orchester im exakten Zusammenwirken schwerer taten als sonst. Hindemith nahm freilich sehr bewegte Tempi seiner ohnehin federnden Melodik. Zügig führte er die Solisten, die seinen Intentionen mit sichtlichem Vergnügen folgten. Die unbegrenzten Möglichkeiten der Mannheimer Bühne hatte der Regisseur Ernst Poettgen weidlich und virtuos genützt; er ließ Maschinen spielen, verwandelte die Räume einmal gar zum Pendant des Zuschauerraums, in allem vortrefflich unterstützt von dem einfallsreichen Bühnenbildner Paul Walter und Gerda Schulte, die die Kostüme „zeitlos“ modern hielt, dabei kräftige Farbkontraste und Akzente nicht verschmähte. Auch Heino Heiden hatte die Tanzszenen skurril auf das doppelte Publikum gerichtet.

Die charmant-temperamentvolle Laura spielte und sang Evelyn Schildbach, vor allem stimmlich außerordentlich elastisch und delikate gestaltend. Schwere, leicht aufbrausend, polternd der Eduard des Thomas Tipton. Eigentlicher Mittelpunkt der Szene war Jean Cox, der schöne Herr Hermann, mit blond der Schmächtlocke, der „gemietete“ Scheidungsgrund des von Willi Wolf so seriös-vornehm geleiteten Instituts für persönliche Angelegenheiten.



Sie hielten das große Ensemble in Atem, nicht zuletzt auch das prächtig mitgehende Publikum, das sich sichtlich mehr und mehr an dem Spiel ergötzte. Die Musik dürfte wohl noch schlanker und leichter erklingen, um ihre erheblichen, unverblästen Schönheiten, ihre Verschmelzung mit Schiffers präzisen Wortspielen transparent zu machen und ihren durchaus nicht „zeitgebundenen“ Charakter vielleicht noch sinnfälliger erleben zu lassen.

G. A. Trumpff

Franz Glawatsch,
Thomas Tipton,
Evelyn Schildbach
in „Neues vom Tag
von Paul Hindemith“

Stuttgart

»Der Türke in Italien«

Eine Rossini-Erstaufführung

Daß Rossini eine „Opern-Fabrik“ gehabt habe, von deren Produktion allein der „Barbier“ kennenswert sei, ist in unseren Landen immer wieder behauptet worden, seit Wagners mystische Weiheklänge die Theater erfüllt haben. Die Herablassung ist nicht angebracht: das Genie, das Rosinchen blitzende Koloraturen und Almavivas schmelzendes Ständchen erfand und die Eifersuchtsanfälle des Dr. Bartolo in Klang verwandelte, hat noch manche andere, bezaubernd freche, funkelnd frische Musik erdacht (die Opera seria ist ihm sehr viel weniger geraten). Und so haben sich denn im Ausland mehr als bei uns eine ganze Reihe von Rossinis komischen Opern in den Spielplänen gehalten: „Cenerentola“, der „Conte

Ory“, „Signor Bruschino“, „Die seidene Leiter“, die „Italienerin in Algier“ — und jede Aufführung in Deutschland muß als Auflockerung der festgefahrenen Spielpläne begrüßt werden. Ob zwar „Der Türke in Italien“, den Günther Rennert jetzt ausgegraben, neu aufgemöbelt und mit den besten Kräften der Württembergischen Staatsoper in Stuttgart zum ersten Male für Deutschland herausgebracht hat, sich eines längeren hiesigen Aufenthalts erfreuen wird, mag angezweifelt werden. Das Stück ist ein frühes Werk. Der zweiundzwanzigjährige Rossini hat es, fix und geschäftstüchtig, wie er von Anfang an war, seinem ersten großen Erfolg auf dem Gebiet der komischen Oper, der „Italienerin in Algier“, wenig später

folgen lassen. Aber es ist zu keiner „Reiseserie“ gekommen: der „Türke“ hatte von Anfang an nur mäßigen Erfolg, wurde von Rossini noch umgearbeitet und dann auch in seinem Heimatland vergessen. Felice Romanis Libretto war zu läppisch. Drei Männer, Ehemann, Hausfreund und zugereister Türke, streiten sich um die Gunst einer Frau. Eine zweite Frauenrolle (Zigeunerin ihres Zeichens) wird hinzuerfunden. Der Türke reist im geeigneten Moment samt Zigeunerin wieder ab. Das ist spätestens vor der Pause vorauszusehen.

Aber da ist noch die Figur des Poeten, von der man ohne Kenntnis des Originals nicht weiß, welche Rolle ihr ursprünglich zugeordnet war. Hier setzt jedenfalls der Bearbeiter Rennert entscheidend ein und macht sie zur Zentralfigur des Ganzen, eine Art Conférencier, der vor den Augen des Publikums seine Figuren auf- und abtreten läßt, der die Fäden sichtbar schlingt, in die Handlung eingreift und an seinem Stehpult sich Anmerkungen ins Regiebuch macht. Eine doppelbödige Handlung spielt sich also ab. Der Poet, in Rezitativen und gesprochenem Wort, spricht auch vernünftiges, modernes Deutsch. Aber der Witz, den er entwickelt, wirkt angestrengt, mitunter möchte man ihm lebhaft zustimmen: „Wenn wir nur endlich ein Finale kriegen!“

Rennerts Eingriffe, die sich auf die Schärfung der Bühnencharaktere, das lebendigere Arrangement des Ganzen beziehen, sind gewiß nicht unlegitim. Rossini ist da selbst höchst großzügig gewesen. Nur wird jetzt dem Nichts an Handlung so viel bemühte Ironie, ja Groteske unterschoben, daß wiederum nichts Rundes aus dem allen wird. „Overdone“ ist der unübersetzbar treffende englische Ausdruck dafür. „Overdone“ ist, alles in allem, auch Rennerts Regie, so sehr man zunächst von dem mühelosen Abschnurren der Tricks und von der Variabilität der Einfälle entzückt ist. Aber das gibt keinen Augenblick Ruhe, das stereotype Lächeln der Akteure (etwa des Poeten, der töl-

peligen Diener) nutzt sich ab, und nur wenn das individuelle komische Talent der singenden Darsteller hinzukommt — wie bei der hervorragenden Sopranistin Ruth-Margret Pütz, die die Ehefrau Fiorilla mit funkelnden, geradezu schluchzenden Koloraturen singt und mimt, oder bei dem unübertrefflich dämlich-schmachthenden Liebhaber Fritz Wunderlich (mit köstlich echten italienischen Allüren) —, nur dann ist die Einheit von Person und Rolle im Sinne Rossinis vollzogen.

Regie und Bühnenbilder versetzen die Oper um einige Jahrzehnte vorwärts und siedeln sie etwa um 1860 an. Das gibt Ita Maximowna Gelegenheit, bei der Ankunft des „Türken“ ein wie aus einem Bilderbogen geschnittenes „echtes“ Dampfboot vorzuführen und Fotografen, Hotelportiers, Gepäckträger, Ballonverkäufer aufmarschieren zu lassen. Die verspielten Bilder, präziös und reizend in den Farben, passen zur Regie, aber manchmal tun sie auch zuviel des Guten.

Wäre die Musik so genial wie beim „Barbier“, der schon zwei Jahre nach dem „Türken“ entstanden ist, spielte das alles keine große Rolle. Sie ist es nicht, obwohl es häufig bereits blitzt und funkelt, wie Rosinchen Koloraturen und in dem frechen, leierigen Bänkelsängerton, den keiner so wie Rossini verspottet hat. Die Ouvertüre läuft ziemlich schwer an, und das Ganze geriet in Stuttgart verhältnismäßig langsam, dann aber doch mitreißend auf Touren. Vielleicht lag's am schwäbischen Temperament — der vortreffliche Dirigent Ferdinand Leitner schien jedenfalls zunächst einige Mühe zu haben, die Sache in Schuß zu bekommen.

Hat man eine Kolorateuse wie Frau Pütz, ist der „Türke“ jedenfalls gesanglich ein dankbares Stück. Doch auch die übrigen Solisten, außer Wunderlich Horst Günter (als Poet), Klaus Bertram (Selim), Hetty Plümacher (Zigeunerin), Fritz Linke (Ehemann) konnten sich hören lassen. Ein paar Tänze hatte der neue Ballettmeister John Cranko einstudiert. Mitunter wirkte das ein bißchen wie Revue.

Hildegard Weber

„Der Türke in Italien“
Gioacchino Rossini





Kurt Masur



Sir John Barbirolli



Eugen Jochum



Rafael Kubelik

Berlin

Musikleben, breit entfaltet

Die „Deutsche Oper Berlin“, deren Eröffnung im wiederhergestellten Hause an der Bismarckstraße auf den 24. September 1961 angesetzt ist, übernimmt aus dem jetzigen Spielvorrat ihrer Vorgängerin, der Westberliner Städtischen Oper in der Kantstraße, etwa 20 Werke, die schon jetzt szenisch auf die Maße des neuen Hauses umgestellt werden müssen. Um den Spielplan des alten Hauses seiner rühmlichen Reichhaltigkeit nicht zu berauben, wurden einige früher einstudierte Werke wieder vorgeholt, und so feierte man Wiedersehen mit Glucks „Iphigenie auf Tauris“, Verdis „Nabucco“, Janáčeks „Jenufa“, Orffs „Carmina burana“ und Blachers Ballett „Hamlet“. Bemerkenswert, daß daneben so anspruchsvolle Bühnenschöpfungen, wie Schönbergs „Moses und Aron“ und Blachers „Rosamunde Floris“, keineswegs in der Versenkung verschwunden sind. Auch Wagners ganzer „Ring“ wurde unter der musikalischen Leitung von Richard Kraus wieder dargeboten. Von der romantischen Illusion und monumentale Stilisierung verbindenden Inszenierung des Paares Tietjen-Prätorius aber werden die Berliner Abschied nehmen müssen. Im neuen Hause, dem der Berliner Witz bereits Namen, wie „Ritterburg“, „Streuselkuchen“ und „umgekippte Dorfstraße“, angehängt hat, wird Wieland Wagner, der hier schon „Tristan und Isolde“ inszeniert hat, mit „Lohengrin“ weiter fortfahren. Das Haus an der Kantstraße, das ehemalige „Theater des Westens“, will im Herbst 1961 Hans Wölffer beziehen, der derzeitige Leiter der Komödie am Kurfürstendamm, der sich vorgenommen hat, Operette und Musical auf ein großstädtisches Niveau zu heben.

Die Zweieinviertel-Millionenstadt West-Berlin ist mit ihren etwa zweitausendfünfhundert täglichen Konzertbesuchern, von denen der vierte Teil aus Ost-Berlin kommt, eine sehr musikfreudige Stadt,

deren Bewohner vor allem von den großen Orchester- und Chorkonzerten angezogen werden. Aber auch die intimeren musikalischen Veranstaltungen haben (nicht zuletzt wegen des Eifers der Bezirkskunstämter) stark zugenommen, und die Zahl der Berliner Kammerorchester und kleineren Instrumental-Ensembles ist fast bedrohlich angewachsen. Hauptmagneten auf den Podien der großen Sinfoniekonzerte sind nach wie vor Herbert von Karajan und Ferenc Fricsay. Karajan, der Klangzauberer, wußte in einem Philharmonischen Konzert Werke von Richard Strauss, darunter „Zarathustra“, zu bannender Wirkung zu bringen. Fricsay, der stets den Nerv der Musik erspürt und auf die großen Wirkungen aus ist, bereitete Honeggers „König David“ eine glänzend gelungene Wiedergabe, die freilich erkennen ließ, daß uns das Bilderbogenartige, Filmnahe dieses „sinfonischen Psalms“ heute stärker zum Bewußtsein kommt als vor vierzig Jahren. Als Fricsay dann mit seinen Radio-Sinfonikern Werke Beethovens aufführte, fühlte man, wie sehr er sich in der dramatischen Auftürmung der Gegensätze, im vordergründig Farbigen, in der Hervorhebung charakteristischer melodischer Einzelheiten auslebt, und es war aufschlußreich, „seine“ Eroica mit der Eugen Jochums zu vergleichen, der dieses Werk bei einem Furtwängler-Gedenkkonzert dirigierte und dabei mit schöner Hingabe dem großen Vorbild und der „Vision des Ganzen“ nacheiferte. Jochum war es auch, der in einem anderen Philharmonischen Konzert an den Komponisten Gerhart von Westernman und seine spätromantisch farbigem zwei Orchester-Intermezzi erinnerte. Als Intendant der Philharmoniker ist Westernman inzwischen von Wolfgang Stresemann abgelöst worden. Er widmet sich aber nach wie vor der Vorbereitung der herbstlichen Berliner Festwochen.



Keilberth



István Kertész



Bruno Maderna



Ferenc Fricsay

Von großen älteren Meistern des Taktstockes, die wieder einmal in Berlin erschienen, sind Barbirolli und Ansermet zu nennen. Jener kam mit naturnaher Musik, die er plastisch ausdeutete: der VII. Sinfonie von Sibelius und der II. von Brahms. Dieser warb für Dukas' rauschhaft farbige Musik zum Ballett „La Péri“ und machte zusammen mit Hans-Heinz Schneeberger als Solisten mit Frank Martins Violinkonzert bekannt. Aus der langen Reihe sonstiger Gastdirigenten sei voran Joseph Keilberth erwähnt, dem Berlin die Bekanntschaft mit Hindemiths Orchesterfassung seiner Gesänge nach Rilkes „Marienleben“ verdankt. Der Komponist hat von diesen 15 Gesängen, die in der endgültigen Sopran-Klavier-Fassung Annelies Kupper 1948 in Hannover zu Gehör brachte, sechs ausgewählt und in ein buntes orchestrales Gewand gekleidet. Wieder war es Annelies Kupper, die nun unter Keilberths Leitung sang, sich jetzt aber gegen ein Orchester zu behaupten hatte, dessen Eigenleben sich in klar gezogenen, herben Melodielinien zwar fromm, aber keineswegs immer mit Rilkescher Zärtelei entfaltet.

An den Huldigungen für Gustav Mahler waren auch Rafael Kubelik mit der V. und István Kertész mit der I. Sinfonie beteiligt. Es bleibt abzuwarten, ob diese Huldigungen dazu beitragen werden, der Vernachlässigung endgültig zu steuern, die sich das Lebenswerk Mahlers immer noch gefallen lassen muß. — Von Mahler bis zur jüngsten Musik ist der Weg nicht weit, und was diese Musik angeht, so wird sie in Berlin durchaus nicht stiefmütterlich behandelt. Dafür sorgen nicht nur die öffentlichen Konzertabende des Senders Freies Berlin, wo z. B. Bruno Maderna mit erstaunlicher Überlegenheit Musik italienischer Zwölftonkomponisten, wie Petrassi und Dallapiccola, dirigierte, auch in den Konzertreihen des Berliner Philharmonischen Orchesters gibt es eine, die der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmet ist, und hier begegnete man Pierre Boulez als Interpreten eigener Berechnung und freier Klangentfaltung verbindender Schöpfungen wie seinen Improvisationen nach Mallarmé, ferner Winfried Zillig, der mit seinen impressionistisch getönten „Vergessenen Weisen“ nach Verlaine aufwartete.

Erwin Kroll

Wiesbaden und Darmstadt

Ernst Kreneks »Leben des Orest«

Ernst Krenek, an der Schwelle unseres Jahrhunderts geboren, ist einer der unruhigsten und sensibelsten Geister unter den Komponisten. Immer war der nun Sechzigjährige der Einseitigkeit, dem Kompromiß abgeneigt. In seinem Werk spiegelt sich die schöpferische Vielfalt, die sehr persönliche Nutzung des musikalischen Materials, das er, der Wiener Schule Franz Schrekers ent-

stammend, in verschiedenen Stilphasen eklektisch auf persönliche Art einzuschmelzen suchte. Seine große Oper in fünf Akten und acht Bildern, „Leben des Orest“, gehört einer restaurativen Epoche an, die nach dem Welterfolg seiner Jazz-Oper „Jonny spielt auf“ 1927 einsetzt. Krenek sah in dem Erfolg des „Jonny“ ein großes Mißverständnis. „Ich war weder von der rhythmisch ver-

steiften Atonalität befriedigt noch von dem halbprimitiven Jazz, und 1928 kehrte ich zum frühen romantischen Sprachschatz Schuberts zurück.“

Diese „Rückkehr“ dokumentiert sich in dem opus 60 des ungewöhnlich produktiven, schnell arbeitenden Komponisten. Das „Leben des Orest“, dessen Buch er nach den antiken Mythen in knappen, oft drastischen Formulierungen selbst schrieb, lebt aus der Spannung zwischen Nord und Süd, dem düsteren Reich des Thoas und dem hellen Licht Griechenlands. Hinter den in jenen Jahren beliebten Verfremdungseffekten, den atonalen Wirkungen und harten, aufdringlichen Jazzrhythmen, die das Pompöse und Monumentale wie das Seriös-Ariose auch mit Travestie und Parodie durchsetzen, ist der romantische Klang vorherrschend, der expressiv die Bilder umschließt, vornehmlich in den rahmenden Chorpartien. Das Vorspiel „Land im Süden, Land des Blutes, zu dir geht meine Sehnsucht, von dir will ich jetzt singen, wie meine Sehnsucht mich heißt“ findet seine Bestätigung in dem reinen C-Dur, wenn der Urteilspruch des Athener Rates Orest durch den Wink der Pallas Athene von dem Fluch des schweifenden Umherirrens löst: „Ich wanderte durchs dunkle Tal, die Gnade hat mich heimgeführt.“ Reine, offene Tonalität besiegelt verklärend Leid und Grauen.

Nach den Wiederaufführungen des „Leben des Orest“ in Frankfurt (1951) und Dortmund (1954) folgten Wiesbaden und Darmstadt jetzt einander innerhalb weniger Wochen, mit zwei durch ihre Gegensätzlichkeit fesselnden Interpretationen. Wiesbaden will die Oper auch während der Maifestspiele zeigen und war darum vornehmlich auf repräsentativen Charakter bedacht. Es war viel Sorgfalt auf die Inszenierung verwandt, die unter veränderten Bedingungen absichtsvoll jenen Stil um 1928 zu treffen suchte.

Ruodi Barth hatte ein leicht wandelbares, den raschen Ablauf begünstigendes Szenarium ge-

schaffen. Expressionistisches Rot und Schwarz in vielerlei Schattierungen war der Grundton seiner geschickt disponierten Spielräume. Trümmer der Antike waren in großen Schwarzweißfotos eingefügt, das Gespenstische wirksam unterstreichend. Walter Pohl entfaltete eine ungemein bewegliche, drastisch mit Verfremdungseffekten arbeitende Spielführung, eine der durchdachtesten und formal sehr elastischen, die in den letzten Jahren in Wiesbaden zu sehen waren, sowohl in der exakten Führung der Solisten wie in den sehr sinnfällig kontrastierten Massenszenen, in denen Pohl in der Gastchoreographin Gise Furtwängler vortreffliche Unterstützung fand. Die „Bewaffneten“ sollten jedoch nicht zu peitschenschwingenden, finsternen SS-Männern forciert werden; das war mehr ein aufgesetzter Gag, den die Musik kaum hergibt. Turbulent das Jahrmarktstreiben, das, im Vergleich zu der strengen Stilisierung in Darmstadt, hier ganz locker gehalten wurde und das Toben des wilden Straßenmobs versinnbildlichte.

Pohl spielte bewußt „große Oper“, ohne sich allerdings in traditioneller Operngestik zu verlieren. Die lyrischen Partien hatten häufig ausgesprochen statischen Charakter, was die gelegentlich barockisierenden Tendenzen der Partitur zulassen, wie in dem sehr verhaltenen Quartett des siebenten Bildes, das als Zeichen der inneren, seelischen Befriedung als Zentralstück des Werkes aufgefaßt schien. Jedenfalls wurde das auch in Ludwig Kaufmanns musikalischer Deutung unterstrichen. Hier ließ er das Klangliche aufblühen, oft zu berückender Farbigkeit, während das fließende Parlando und die vom Jazz inspirierten Partien allzu sehr, auch rhythmisch, zurückgenommen waren; ihnen fehlte die rechte Vitalität, Härte und Nüchternheit.

Auf der Bühne war ein sehr ausgewogenes Ensemble hauseigener Kräfte zu sehen und zu hören. Durchtrieben, mit präzisen ironischen Glanzlichtern der Ägisth des Reinhold Bartel,

„Das Leben des
von Ernst Krenek
in Wiesbaden



prahlerisch, hart und von seiner Idee besessen der Agamemnon Helmut Meinokats, zwei ausgezeichnete Gegenspieler des Orest, dem Heinz Friedrich seinen schönen, warmen, erstaunlich wandlungsfähigen Bariton lieh. Imponierend der Ruhe und Überlegenheit ausstrahlende Aristobulos des Gerhard Mißke, der nun der Gerichtsszene mehr menschliche Wärme mitgab, als ihr eigentlich zukommt. Den heiklen Koloraturpartien der Thamar verlieh Edda Rea Sakellariou träumerisch-unwirklichen Glanz. Eindringlicher als die Elektra der Nassja Berowska-Heger und die Iphigenie der Hannelore Backrasz war die Klytämnestra Eva von Tamassys, die jedoch die besorgte Mutter nachhaltiger ausprägte als die verleitete Geliebte.

*

In Darmstadt hatte, nach sorgfältiger Vorbereitung durch Helmut Franz, Krenek zwei Wochen lang selbst die Proben geleitet und damit eine Wirkung bewirkt, die über ihre Authentizität im Musikalischen hinaus, etwa im Vergleich zur Wiesbadener Aufführung unter Ludwig Kaufmann, mehr das Ausdrucksvolle, das Romantisch-Expressive betont. Das zeigte sich vor allem am Verschmelzen der verschiedenen Elemente vom Barock bis zum Jazz, der empfindsamen und auch der drastischen Partien, wie sie dem turbulenten Treiben auf dem Marktplatz von Athen im dritten und sechsten Bild eignen. Die orgiastische Wildheit erschien eher gedämpft, weniger lärmend als statisch, mehr spielerisch ausgebreitet, zumal Krenek in der sorgsam Ausfeilung des Details zu gern verweilte, als daß er sie aus dramatischem Impuls steigerte oder zuspitzte. Diese deklamatorische Ausfeilung, den Singstimmen wie dem Orchesterpart in differenzierender Aussparung zugewandt, betonte häufig den asketischen Charakter der präzisen, ungemein schattierten Klangfarben. Krenek spielte die poetischen Werte aus, wenn er Flöte und Banjo, Klavier oder Harmonium und vornehmlich die kammermusikalische Durchleuchtung seiner an Eigenwerten reichen Partitur auskostete und darüber den dramatischen Zugriff häufig in statisch-oratorienhaften Klang verwandelte. Er musizierte mehr, als daß er die szenischen Antriebe, das Vorandrängende verwirklichte. Das gilt im besonderen Maß für die geschlossenen musikalischen Formen, die Arien und Ensembles, vorab in dem Quartett des siebenten Bildes, wenn Orest und Thamar, Thoas und Iphigenie sich finden, um gemeinsam in die Sonne Griechenlands zu ziehen. Aber auch die Chöre und der Jahrmarktsspektakel, wenn Artisten ihre Künste zeigen, haben unmittelbare Wirkung wie das grausige Bacchanal bei der infernalischen Totenfeier am Sarge Agamemnons.

Krenek hatte sich im zweiten und letzten Bild zu vorteilhaften Kürzungen verstanden. Die Konturen waren kräftiger geworden, sie schufen lebhaftere Kontraste, die häufig jedoch durch Kreneks verweilende Interpretation gedämpft wurden. Um so eindringlicher allerdings wurde vom Orchester die spezifische Klanglichkeit herausgearbeitet, so daß das Eklektische Kreneks spezifische Färbung erhielt. Hier nun gab er vielfach erstaunliche Wirkungen in der solistischen Aufspaltung, die vom Orchester im Detail ausgefeilt dargeboten wurde, während in lebhafteren Partien Ungenauigkeiten spürbar wurden, die wohl aus der ruhigen, betont

sachlichen Zeichengebung des Dirigenten resultierten.

Die Spannungen von Nord und Süd hatte Hans-Heinrich Palitzsch sinnvoll im Bild verwirklicht. Das Lastende, Düstere schwerer Balken in ihrer rohen Kantigkeit und das Leuchtend-Helle des Griechischen. Daß die Säulenbasen sozusagen in der Luft hingen, kennzeichnete die gebrochene, unruhige Welt. Das gestufte Podest gab für die großen Massenszenen vorteilhafte Spielflächen. Sie ermöglichten immer neue Wandlungsmöglichkeiten für das Opfer, die Totenfeier, Elektrens Gefängnis und das Gericht vor der hohen Säule der Pallas Athene. Das Wanderbild Orests blieb sehr zum Vorteil ganz im Umrißhaften, ein zwin-gender Gegensatz.

War schon vom Bild her das Schicksalhafte der „großen Oper“ dem monumentalen Aspekt fern-gerückt, so geschah das noch eindringlicher in der Spielführung. Harro Dicks hatte das Vielschichtige der Musik, ihre starken Kontraste, aufgefangen. Das Mythische war skurril verwandelt, bis ins rein Spielerisch-Akrobatische aufgelöst wie im Jahrmarktstreiben. Hart und betont banal die egoistische Trunkenheit, das Orgiastische der Leichenfeier im wilden Paroxysmus, bei der die Erdolchung Klytämnestras im Zeitlupentempo der Entstehungszeit dieser Oper entsprach. Ruhig und gehalten, ganz statisch das Quartett im Nordland, die Rückkehr Agamemnons aus dem „heiligen“ Krieg. Ganz in der Schwebe blieb die Gerichtssitzung. Sehr glücklich die Lösung, die berichten-den Chöre durch einen Zwischenvorhang abzugrenzen; in Wiesbaden waren sie, vom Tonband eingeblendet, völlig unverständlich.

Die konzentrierende Absicht des Regisseurs, das Ganze auf einen einheitlichen Grundnenner zu bringen, gelang am überzeugendsten in den solistischen Partien, in der schneidenden, beißenden Kaltschnäuzigkeit des Ägisth, in der inneren Unsicherheit der Klytämnestra und vor allem in dem herrischen Agamemnon, dessen Kriegsbetreiben ohne Überspitzung, die durch die heldischen Mannen nahegelegt hätte, gegeben wurde. Das Linienhafte der Regie, das Spannungsvolle in der räumlichen Ausgestaltung wurde vor allem im vierten Bild empfunden, zumal hier die szenische Konzentration auch von der Musik unterstützt wurde.

Günther Ambrosius, der schon in Frankfurt den Orest in der Regie von Harro Dicks gesungen hatte, gab mit wandlungsfähigem Bariton eine subtile, das Romantische betonende Darstellung, die vor allem der Waldszene zustatten kam wie auch dem Quartett, zu dem er sich mit der mit Koloraturen reich bedachten Thamar Irene Guts, der betont lyrischen, eher zarten als priesterlichen Iphigenie Junewyn Farrells, und dem nicht sonderlich prononcierten Thoas des Georg Littasy zusammenfand. Dem heuchlerischen Neider Ägisth gab George Maran mit hellem, präzisiertem Ton genaues Profil, eine feine Studie. Karlheinz Euler betonte das Heldische, Eigenwillige des Agamemnon, fanatisch in seinem Machtrausch, scharf und gewalttätig im Ton. Natalie Hinsch-Gröndahl war die unruhig-flackernde Klytämnestra, königlich in Spiel und Ausdruck, zuerst überlegen und bewußt, dann mehr und mehr getrieben, innerlich unsicher. Ursula Lippmann gab der Elektra deut-

liche Kontur in ihren kurzen, prägnanten Szenen. Renate Bochow machte aus der sehr verkürzten Partie der Amme Anastasia, reichlich alt in der Maske, eine mitempfindende Gestalt. Sehr prononciert die drei Ältesten der Otto Boettcher, Franz Köth und Werner Riepel, die im Spiel mehr Würde bezeugten als Erich Peter Steins Aristobulos. Nicht zuletzt gaben der Chor und die mit reicheren Aufgaben bedachte Tanzgruppe viele treffliche, markante Züge.

Es war eine große Premiere in der Orangerie, zu der viele auswärtige Gäste und Pressevertreter gekommen waren, um Krenek, der erst jüngst mit der Johann-Heinrich-Merck-Ehrung ausgezeichnet wurde, in der Interpretation seines Werkes am

Pult zu erleben und zu hören. An Anerkennung für die Qualität der Aufführung fehlte es nicht, wie zahlreiche Hervorrufe, vor allem am Schluß, bekundeten.

Ob diese in ihren Mitteln doch stark zeitgebundene Oper noch solche Aktualität, im Vergleich etwa zu Kreneks jüngerem Werk, „Pallas Athene weint“, besitzt, bleibt eine offene Frage. Daß das „Leben des Orest“ heute weniger musikalische Probleme für das Verstehen, für die Aufnahme bietet als solche künstlerischer Art, da heute jenes virtuos gehandhabte eklektische Verfahren der musikalischen Anlage seinen Reiz verloren hat, bestätigten die Aufführungen in Wiesbaden und Darmstadt sehr nachhaltig.

G. A. Trumpff

Frankfurt

Die Kunst der Fuge

Eine neue Instrumentierung

Bachs letztes Instrumentalwerk „Die Kunst der Fuge“ ist seit seiner „Uraufführung“ auf dem Leipziger Bachfest 1927 Allgemeinbesitz der musikalisch interessierten Menschen. Obwohl von dem Hörer dieser Folge von 15 Fugen und vier Kanons – die unvollendete Quadrupelfuge mitgerechnet, die diesmal nicht aufgeführt wurde – ein Höchstmaß an Konzentration verlangt wird, fehlt dieses Werk kaum je in einem Bach-Zyklus und wird nicht weniger oft auch als einzelnes, abendfüllendes Konzertereignis dargeboten. Die Verschränkung von musikalischer Intuition und kompositorischer Konstruktion ist hier an einem sehr einfachen Thema exemplifiziert: in einer so erschöpfenden Form, wie sie im Bereich harmonisch bedingten Kontrapunktes nicht ihresgleichen hat. Jede Interpretation muß beides gewährleisten: den höchstmöglichen Grad an instrumentaler Klarheit und Durchsichtigkeit, um das Verfolgen der kontrapunktischen Linien zu erleichtern, und das unmittelbare Erlebnis einer Musik, deren Wirkung bei aller Kunstfertigkeit gewiß nicht allein auf dem Widerpart von Thema und Gegen Thema etwa, sondern auf der grandiosen Führung musikalisch inspirierter Linien beruht.

Damit sind auch die Gesichtspunkte für die erforderliche Instrumentierung gegeben. Bach hat das Werk ohne Instrumentationsangaben hinterlassen: der ersten Instrumentierung (für großes Orchester) von Graeser waren bis 1950 etwa zehn weitere gefolgt, heute werden es noch viel mehr sein: sie reichen von der einfachen Streichquartett-Besetzung, der Klavierbearbeitung, der Registrierung auf der Orgel bis zur Aufgliederung für Bläser, Streicher und Cembalo im Kammerensemble oder mehrfach besetzten Kammerorchester. Die Instrumentierung des Detmolder Oboisten Helmut Win-

schermann nimmt eine Art Mittelstellung ein: sie beschränkt sich auf ein Bläserquartett (Oboe, Oboe d'amore, Oboe da caccia, Fagott), auf ein Streichquartett mit Kontrabaß und zwei Cembali. Die Instrumente werden aber nicht einfach wahlweise eingesetzt, um der Linienführung eine möglichst plastische klangliche Gestalt zu sichern, sondern Winschermann verfuhr nach einem Prinzip: das Fugenthema gehört den Streichern, seine Umkehrung den Bläsern. Der didaktische Zweck dieser Aufteilung ist evident, er kann aber bei den Gegenfugen auch dazu führen, daß der große Ablauf der Bachschen Linie, deren *Espressivo* nicht allein vom Thematischen her bedingt ist, vom Wechsel der Klangfarbe unterbrochen und gestört wird. Das wiederum beeinträchtigt den musikalischen Elan einer Wiedergabe; er war an diesem Abend vornehmlich dann am spürbarsten, wenn die Spieler zur großen und freieren dynamischen Entfaltung vorstießen, wie bei den Tripelfugen des Abschlusses.

Der instrumentale Standard der Aufführung war hoch, wenn auch die Bläsergruppe (Winschermann, Koch, Weber, Hennige) den Streichern (Mayer-Schierning, Lemmen, Schröer, Bauer, Woellert) bisweilen an Präzision und Intonation überlegen schien. Allerdings sollten die Streicher sich auch nicht in ein so schnelles Tempo stürzen wie bei der ersten Doppelfuge. Auch die vortrefflichen Cembalistinnen Irmgard Lechner und Gisela Distler-Brendel gerieten in einzelnen Zeitmaßen an die äußerste Grenze der Schnelligkeit, was dem didaktischen Zweck gewiß nicht förderlich war. Hier wären noch Überprüfungen notwendig, um die im ganzen stilistisch saubere und eindrucksvolle Wiedergabe zu vervollkommen.

Ernst Thomas

Henzes »Prinz von Homburg«

„Von den Städtischen Bühnen in Münster ist man schon lange — und vor der Eröffnung des mutigen, zeitgemäßen neuen Theaterbaues — gewohnt, daß das übliche Repertoire (in Oper und Schauspiel, dazu auch Operette) auch Akzente des zeitgenössischen Schaffens einbezieht. Und dennoch nötigt es besondere Hochachtung ab, daß nach Hamburg und Frankfurt es nun Münster ist, wo man in dritter Instanz das bedeutendste und sicher auch schwierigste neue Opernwerk des vergangenen Jahres sehen und hören konnte.

Die Premiere fand im Rahmen eines Abonnementsabends statt. Das Theater war fast ausverkauft. Als Helmut Wessel-Therhorn, der in der nächsten Spielzeit an die Staatsoper nach Wiesbaden geht (nachdem ihm dem Vernehmen nach in Münster vorwiegend Spieloper und Operette anvertraut waren), mit den ersten, schmerzlichen Akkorden den Vorhang zur Szene öffnen ließ, wußte man, daß hier ein Dirigent scharfsinnig, feinführend sich in die komplizierte Partitur nicht nur eingelebt hatte, sondern sie auch umzusetzen fähig war. Mit dieser Leistung hat sich Wessel-Therhorn selbst einen Ausweis im Sinne eines Meisterbriefs ausgestellt. Er dirigierte mit lockerer Hand ein (für die Partitur) allzu reduziertes Orchester. Dies führte, wenn auch aus überzeugender Absicht, gelegentlich zu Überbetonungen des Blechs (Vorspiel zum zweiten Aufzug), forcierte das Orchester insgesamt etwas zuungunsten der singenden Handlung; doch es war eine imponierende Bewältigung einer besonders anspruchsvollen Partitur. Geschliffen und präzise und in schönem Kontakt zwischen Bühne und Orchester zu musizieren heißt bei diesem neuartigen Bühnenwerk schon viel. Abgesehen von den angedeuteten Forcierungen war es

vom Dirigentenpult aus eine überzeugend durchgearbeitete Lösung.

Ähnliches gilt von der Szene. Ulrich Reinhardt, der als Oberspielleiter nach Mannheim geht, lehnt sich im Prinzip an Käutners Hamburgische Uraufführung an, d. h., er ließ sich (von Robert Stahl) einen preußisch strengen Kastenraum als abwandelbares Einheitsbild bauen, das in Münster etwas bunter, gobelinartiger wirkte, als der karge großzügige Raum in Hamburg. Reinhardt führte das Kleist-Henze-Spiel auch, wie Käutner, auf der Schwelle zwischen elastischer Ruhe und vorsichtig bemessener Bewegung der Chöre bei schöner Beseelung der Einzelgestalten. Lediglich die filmartige Ausdeutung der Schlacht und des Anrückens von Nataliens Regiment entfielen.

Durchgefeilt wie das Orchester war auch das Sängersenemble. Es war eindrucksvoll zu hören, wie sich die Stimmen der Oper von Münster nicht nur sicher in Henzes Noten bewegten, sondern schmiegsam ein durchgeformtes Ensemble ergaben. Vorweg sei Liselotte Fölser genannt, die samt ihren Kostümen aus der Hamburger Aufführung entliehen war und als zarte, stimmlich beseelte Natalie das Ensemble anführte. In Friedrich Lelgemanns Prinzen Friedrich hatte sie einen Partner mit lyrisch-eindringlicher Stimme und träumerisch verhaltenem Spiel. Fritz Wellmann gab den Kurfürsten bestimmt, gütig und mit fest charakterisierendem, schönem Gesang. Gabriele Rieneckers Kurfürstin blieb chargenhafter. Die Chöre waren bei Fritz Böllert gut aufgehoben.

Das Publikum zeigte seinen Dank, der offensichtlich in gleichem Maße dem Werk und der Aufführung galt, in ungewöhnlich langem, herzlichem, ja enthusiastischem Beifall.

Paul Müller

Dresden

Paul Konts »Lysistrata«-Vertonung

Die Literaturoper hat auch vor den Griechendramen nicht haltgemacht. Carl Orff hat mit seinen beiden Sophokles-Vertonungen einen der wenigen gangbaren Wege in das Problem-Dickicht gewiesen, das die attische Kult-Tragödie vor dem Versuch ihrer Musikalisierung aufrichtet. Orffs Formel heißt: die Musik — reduziert auf Geräuschostinati und Melosmuster — wird zur Dienerin am Dichterwort; Rhythmisierung ist Inszenierung.

Nun hat auch die Lysistrata des Aristophanes — ohnedies vom Fernsehen noch ein wenig ramponiert — den Weg auf die Opernbühne genommen. Es steht dahin, ob den Österreicher Paul

Kont mehr der politische Aufruf (der Liebesstreik wäre wohl auch im Atomzeitalter ein wirksames Mittel zur Erhaltung des Friedens) oder mehr die nicht eben zimperliche Sexualkomik zur Wahl des Stoffes animiert hat; Tatsache ist, daß das Orffsche Verfahren der Rhythmisierung diesem Weg des heiteren Genres noch besser ansteht als den Tragödien.

Denn hier konnte sich der Komponist noch enger an den Text des Schauspiels anschließen, ohne daß er eine Veränderung des Sinnes hätte befürchten müssen. Das Satyrspiel kennt keinen Schuldbegriff und keine Psychologie, sondern die Situation und ihre Komik; hier gilt nicht die

Vieldeutigkeit des Symbols, sondern die Eindeutigkeit des derben Textes. Während Orff bei Sophokles den Logos antasten mußte, durfte Kont bei Aristophanes auf Unterstützung durch den Mimos rechnen. Daher konnte er auch den originalen Text (in der Übersetzung Ludwig Seegers, in der das Werk übrigens „Lysistrate“ heißt) ohne „Einrichtung“, ohne Veränderung in Musik setzen – mit nur unerheblichen Kürzungen und in einer durchaus logischen Gliederung in vier Akte. So ist Kont allen Gefahren eines „Librettos“ entgangen.

Nicht nur diese Grundkonzeption hat Kont von Orff übernommen; auch die musikalische Faktur hält sich – dementsprechend – an Orffs Muster. Die „Kluge“, Strawinskys „Pulcinella“ und, in den Meloslinien der Solopartien, Liebermanns „Schule der Frauen“ sind durch Konts vorwiegend auf Bläser gestützte Partitur hindurchzuhören. Doch schlägt das hier wenig, da Kont ja nicht zum Plagiat Zuflucht genommen hat, sondern Typen des musikalischen Humors gesucht hat, deren frühere Verwendung nur ihre Brauchbarkeit beweist. Und die derbe Direktheit der aristophanischen Fabel könnte auch ein Originalgenie musikalisch nicht nachvollziehen, geschweige denn übertreffen ...

So muß man es Kont nachgerade zugute halten, daß er von lautmalерischen Deutlichkeiten ebenso abgesehen hat wie von blasser Ästhetisierung. Seine Musik ist frisch, zügig und kontrastreich. Für die Chöre ist ein deklamatorischer Sprechgesang gefunden, der sich zu solistischen Couplets verändern, oder, im Geschlechterkampf der beiden Chöre, zum turbulenten Tableau ausbreiten kann.

Kleine Formgruppen, latente Tanztypen, bewußt vulgäre Melodien sind klug dazu eingesetzt, die Komödie des Aristophanes zu pointieren. Dem Komponisten Kont ist hier eine Mischung von moderner Schreibweise und populärer Wirksamkeit gelungen, wie sie – auf anderer Ebene – nur Milhaud und Kurt Weill erzielt haben. Aus dem antiken Satyrspiel ist eine blendende Griechenoperette geworden.

Schwach wird Konts Musik nur dort, wo sie sich ans Lyrische verliert. Nach der deftigen Szene zwischen Kinesias und Myrrhine – einem Höhepunkt antiker und zeitloser Komik! – muß der lösend=befriedende Stückschluß abfallen; hier müßte entweder der Treueschwur oder das Gebet dem Rotstift zum Opfer fallen. Der Komponist nennt einen Zwölftonkomplex als Keimzelle der Komposition; der Höreindruck ist jedoch der einer durchaus diatonischen, manchmal antikisierenden Partitur.

Paul Kont hat die „Lysistrate“-Musik für Felsensteins Komische Oper geschrieben. Da Felsenstein jedoch die Uraufführung abgelehnt hat, sind die mutigen Landesbühnen Sachsen eingesprungen; sie haben damit einen Bombenerfolg eingeheimst. Schon die Leistungskraft des Ensembles in dem kleinen Opernhaus in Dresden-Radebeul bleibt bewundernswert. Vollends die untadelige Einstudierung (Dirigent: Klaus Tennstedt) und die zwischen überzogener Persiflage und humanitärem Ernst geschickt ausbalancierende Inszenierung (Dieter Bülter=Marell) konten auch dem anspruchsvollen Gast aus dem Westen imponieren.

Franz Willnauer

Mailand

Neue Opern in bewährter Art

Uraufführungen von Rivière und Pizzetti in der Scala

Unter den 25 Premierenabenden, die das Teatro alla Scala in Mailand mit seiner *Dépendance Piccola Scala* in dieser Stagione herausbringt, sind nur zwei Uraufführungen, während in früheren Jahren die Zahl eigentlich immer höher lag. Seit einiger Zeit ist die Subvention, die das als „Ente autonomo“, als unabhängige Gesellschaft arbeitende Institut erhält, noch weiter gekürzt, und mehr als die (vorübergehend schon bedrohte) Unabhängigkeit hat der vorjährige Streik auch nicht zu retten vermocht. So müssen von denen, die es zahlen können, für Plätze im Parkett und für die ausabonnierten Logen schon Eintrittspreise gefordert werden, die dem Wochenlohn eines verheirateten Arbeiters nahekommen, und der angeblich „übertriebene Luxus“, der bei einigen Galaabenden der Scala in Erscheinung getreten sein soll, war bereits Anlaß für eine offizielle Interpellation im Abgeordnetenhaus. Aber gerade dort wurde dann

der Scala bestätigt, daß sie andererseits auch Jahr um Jahr rund 220 000 Eintrittskarten zu einem Preis abgibt, der unter dem eines normalen Kinoplatzes liegt.

Kostspielige Experimente, die vom Publikum abgelehnt werden, lassen sich bei dieser äußeren Struktur nur selten wagen. Eine Uraufführungstradition hat sich statt dessen das Teatro Donizetti in Bergamo erworben, und vor allem die jetzt auf das Frühjahr vorverlegte Musikbiennale von Venedig wird diesmal weit stärker der jungen Komponistengeneration geöffnet sein. Die Mailänder Scala dagegen bringt als Erstaufführungen für Italien nur den über hundertjährigen „Ali Baba“ von Donizetti und daneben Britten's „Sommernachts Traum“ heraus, zu denen als Gesamtgastspiel der Berliner Städtischen Oper „Moses und Aron“ von Schönberg und als Gesamtgastspiel des Leningrader Tanzensembles noch einige

Ildebrando Pizzetti,
 „L'Argento“.
 aus dem 3. Bild,
 in der Mitte:
 Giuseppe di Stefano
 die Hauptpartie
 der Sängers
 Giuliano sang



Ballettnovitäten treten. Der Spielplan reicht von Pergolesi und Paisiello bis Richard Strauss und Ildebrando Pizzetti, wozu immer einige Wiederentdeckungen oder Neubelebungen rückwärts bis zu Fioravanti oder in unserem Jahrhundert bei Malipiero und Respighi treten.

Der ersten Uraufführung der laufenden Spielzeit sah man international mit besonderer Aufmerksamkeit entgegen, war sie doch als Siegerin aus dem Wettbewerb für einen Operneinakter hervorgegangen, den das Mailänder Verlagshaus Ricordi ausgeschrieben hatte. Vor genau 70 Jahren hatte es bereits in Mailand einen gleichen Operneinakter-Wettbewerb gegeben, damals vom Verlag Sonzogno veranstaltet, aber gleichfalls mit einer Uraufführung in der Scala verbunden, und das seinerzeit prämierte Werk „Cavalleria Rusticana“ von Leoncavallo ist einer der größten Bestseller der gesamten Operngeschichte geworden. Es dürfte kaum zu hoffen sein, daß den jetzigen Gewinner des Premio Ricordi 1960, die Oper „Per un Don Chisciotte“ (Für einen Don Quichotte) von Jean-Pierre Rivière, ein ähnliches Schicksal erwartet. Es ist eine brave und saubere Arbeit in gemäßigt modernem Akademismus, für den der Komponist selbst als seine Vorbilder Strawinsky, Hindemith und Bart k nennt. Rivière, 1929 geboren, bereits mit einem Gran Premio di Roma ausgezeichnet, ist dabei etwa auf jener Stufe der Neuen Musik stehengeblieben, die um das Jahr seiner Geburt herum gerade modern war. Die Ricordi-Jury, präsidiert von Ildebrando Pizzetti und mit Werner Egk, Victor De Sabata, Frank Martin, Eugenio Montale, Goffredo Petrassi und Francis Poulenc als weiteren Mitgliedern, hat ihm für die „Qualität der szenischen Ausgewogenheit und der musikalischen Vornehmheit“ einstimmig den Preis als bester eingereichter Oper zuerkannt.

Es hat den Anschein, sein „Don Quichotte“ wäre zunächst wohl als Funkoper gedacht. Szenisch geht so gut wie nichts darin vor: der alte Don Quichotte sitzt auf seinem Lehnstuhl am Fenster und denkt selbstironisch an die absurden Streiche und Abenteuer seiner jungen Jahre zurück. Während er sie nicht mehr ernst nimmt, reden Sancho und Dulcinea ihm von neuem ein, daß er ein Held und das Idealbild gewesen sei. Und Don Quichotte, in alter ungestümer Narrheit, greift wiederum zum Schwert, um den Kampf seines imaginären Heldentums fortzuführen, und stirbt – aufrecht mit gezogenem Schwert wie ein Held. Man hatte sich an der Scala einen bewährten Schauspielregisseur da für verpflichtet, Maner Lualdi, den Initiator und Leiter des jetzt im Mailänder Teatro Sant’Erasmus beheimateten und nur Uraufführungen spielenden Teatro delle Novit , der aber aus dieser undramatischen Szene auch kein richtiges B hnenleben hervorzaubern konnte. Es blieb ein musikalisches Charakterportr t, das eine ergiebige Partie für Gabriel Bacquier in der Titelrolle bot und schon die Dulcinea (Denise Duval) musikalisch allzu stiefmütterlich behandelte.

Welch ungemein sensibler, dabei vielseitiger und immer präzis treffender Dirigent doch Nino Sanzogno ist, obwohl er leider nicht mehr soviel wie früher an der Scala hervortritt, bewies er mehr mit den beiden anderen Kurzopern des gleichen Abends, die die von Rivière fast erdrückend umrahmten: die neobarock inspirierte Allegorie „Torneo Notturmo“ von Gian Francesco Malipiero, ein Spiel zwischen dem Bösen und dem Wissen in sieben Stationen und nachfolgender Moral, und das reizvoll schw lstige Mysterium „Maria Egiziaca“ von Ottorino Respighi, der Versuch eines modernen Oratoriums, 1932 konzertant in New York uraufgeführt, aber auch durchaus für die sze-

nische Wiedergabe geeignet und wohl das lebensfähigste der an diesem Abend vereinten drei Werke.

Nur wenige Tage später kam im großen Haus, in der eigentlichen Scala, die andere Uraufführung dieses Winters heraus: „Il calzare d'argento“ (Der Silberschuh) von Ildebrando Pizzetti, von der Mailänder Presse schon im voraus als das bedeutendste Opernereignis dieses Jahres gepriesen. Auch der Beifall des Publikums am Premierenabend nahm ungewöhnliche Ausmaße an, und am Schluß der Vorstellung wurde dem Komponisten Pizzetti und seinem Librettisten Riccardo Bacchelli vom Oberbürgermeister der Puccini-Stadt Lucca deren goldene Medaille verliehen. Wohl zum ersten Male seit dem Tode Puccinis hat das italienische Musikleben wieder seinen unbestrittenen Altmeister, den zu feiern eine Art nationaler Ehrenpflicht ist — angesichts seines Gesamtwerkes auch durchaus berechtigt, selbst wenn der diesjährige Anlaß nicht ganz auf der Höhe früherer Erfolge stehen sollte. In Pizzettis Musik sind noch einmal die Traditionen der italienischen Oper seit dem Barock lebendig geworden und wirksam gemacht, auf eine sehr eingängige und sehr noble und weitgehend auch höchst persönliche Weise, die allen Respekt verdient.

Man spürt freilich, daß Pizzetti hier weder einen D'Annunzio (wie bei „Fedra“ und „Die Tochter des Iorio“) noch einen Eliot („Mord im Dom“) als Librettisten hatte, sondern jenen Riccardo Bacchelli, der mit „Die Mühle am Po“ den letzten großen Roman in der Manzoni-Tradition schrieb, auch als Verfasser mehrerer Jesus-Romane seine Lesergemeinde fand, doch bei allen Bemühungen um das Drama, so oft er sie auch unternahm, erfolglos blieb. Sein Libretto zum „Silberschuh“ hat manche sprachlich sehr schöne Wendung, gibt auch viel Raum zum Entfalten opernmäßiger Schausprache, aber einen dramatischen Zug hat es wiederum nicht. Und wohl gerade weil Bacchelli sich so pietätvoll in die fromme Legendenstimmung des toskanischen Dugento versetzte, gewinnt diese Wiederverlebendigung des Schuhwunders vor dem Bilde des göttlichen Antlitzes allzusehr den Charakter einer eher kunstgewerblichen Devotionalienmalerei. Gewiß nicht ohne Grund war in der Mailänder Kritik nachher so gut wie nichts darüber zu lesen, ob die fromme Einfalt des frühen Mittelalters noch heute auf die Bühne versetzt werden kann, und stattdessen um so mehr, wie sich jenes „Wunder“ des vom heiligen Bild in die Hände des Spielmanns fallenden Schuhs hat bühnentechnisch verwirklichen lassen.

Wie Pizzetti auch hier wieder seine Manier des „recitativo infinito“ durchführt, wie die Singstimme dem sprachlichen Duktus angeschmiegt ist und trotz allen orchestralen Aufwandes in ihren textlich-dramatischen Eigenheiten dominiert, ist weitgehend bewundernswert, auch wenn die Inspiration bisweilen schwächer geworden zu sein scheint und manches eben aus der Routine heraus komponiert ist. Aber wer hat denn sonst eine solch beispielhafte Routine wie der mehr als 80jährige Pizzetti? Das erste Bild, das des Maimarktes auf dem Domplatz von Lucca, wird durch das Durcheinander der Handwerker und Händler bestimmt, in deren Fülle doch jeder einzelne musikalisch genau charakterisiert ist. Im zweiten Bild

kniert der arme Spielmann vor dem Kruzifix, seinem Herrn nichts anderes anbietend als seine Stimme, und aus dem Gebet „Davvero, quant'è grande la miseria del povero giullare“ wird nicht nur das Wunder in der Opernhandlung, sondern auch das Wunder einer herrlichen Belcanto-Arie. Und nach der Verhaftung des Spielmanns wegen Kirchenfrevels und seiner Verurteilung gewinnt das Werk nochmals zwei musikalische Höhepunkte: Ein Kreuzfahrerchor, auf dem Wege ins Heilige Land, kommt gerade durch Lucca, als der zum Tode verurteilte Spielmann das letzte Gebet vor dem Kruzifix spricht, und während die Kreuzfahrer ihr machtvolles „Porta giorno, porta luce“ erschallen lassen, wiederholt sich das Wunder des Silberschuhs. Und noch ein zweites Mal, in dem hymnischen Schlußgesang, triumphieren die Chöre, für die sich Pizzetti von Madrigalen des Seicento anregen ließ.

Nun hatte freilich, von der beispielhaft präzisen Einstudierung der Chöre durch Norberto Mola bis zu der ingeniosen Stabführung durch Gianandrea Gavazzeni, die Scala auch einen besonders glücklichen Tag. Giuseppe Di Stefano erwies sich endlich wieder auf der früheren Höhe seiner Stimme, kraftvoll, klangschön und makellos geführt, und mit Rosanna Carteri, Edith Martelli, Rolando Panerai und Annamaria Canali war ein Ensemble um ihn, wie man es nur selten einmal hören kann. Die Regie von Margherita Wallman, auf das pittoreske Arrangement eines historischen Bilderbogens bedacht, war dem Werk durchaus angemessen, und mögen sich die Kunsthistoriker auch streiten können, ob das Bühnenbild von Lorenzo Ghiglia wirklich dem Dugento von Lucca entsprach oder nicht vielleicht doch eher in ein zeitlich späteres Siena gehörte, so war der maßvoll stilisierte Platz vor dem romanischen Bau des San Martino doch Platz genug für das gefällige Ausspielen der Szene.

Ulrich Seelmann-Eggebert

Jean Pierre Rivo
„Per un Don
Chisciotte“



Hartmann, Fortner und Boulez

In einem der vom „Théâtre national populaire“ veranstalteten Konzerte mit zeitgenössischer Musik spielte das „Orchestre Philharmonique“ des französischen Rundfunks die „Siebente Symphonie“ von Karl Amadeus Hartmann in Anwesenheit des Komponisten. Am Pult stand Serge Baudo, einer der begabtesten französischen Nachwuchsdirigenten, dem die heutige Musik besonders am Herzen liegt. Der Erfolg war schlagend.

Es lohnt sich, den Gründen dieses erfreulichen Ereignisses nachzuspüren. In Frankreich war Hartmann bisher dem großen Publikum so gut wie unbekannt; nur wenige Aufführungen dieses oder jenes seiner Werke hatten am Rundfunk oder in öffentlichen Konzerten stattgefunden. Er galt bisher als ein typisch „deutscher“ Komponist; zu verstehen war unter dieser Eingliederung ein Musiker schweren Blutes, von der Art eines Brahms, eines Bruckner, eines Reger. Bekanntlich hat sich unter den drei Letztgenannten bis auf den heutigen Tag eigentlich nur Brahms in Frankreich durchsetzen können. In engeren Kreisen wußte man zwar, daß Hartmann mit Webern gearbeitet hat, und daß er an der Spitze der Münchner „Musica viva“ für die neue Musik von Debussy und Schoenberg bis Boulez und Stockhausen seit Jahren mutig eintritt; diese bekannten Tatsachen änderten jedoch kaum die Meinung, die man über den Komponisten Hartmann haben konnte.

Schoenberg hat einmal von seiner Musik gesagt, sie wäre nicht modern, sondern schlecht gespielt. Möglich, daß Hartmann schon viele Male dasselbe hätte sagen können. Jedenfalls ist klar, daß der Pariser Erfolg seiner „Siebenten“ nicht zuletzt einer großartigen Aufführung zu verdanken ist. Das soll nicht bedeuten, daß Hartmanns Werk durch eine gute Interpretation in Paris „gerettet“ wurde, denn ein von Haus aus schlechtes Werk ist durch keine noch so gute Interpretation zu retten; eng und streng gesehen, ist eine gute Interpretation eines schlechten Werkes überhaupt nicht möglich. Wenn also Serge Baudo und dem „Orchestre Philharmonique“ eine gute Aufführung gelungen ist, so nur, weil sie es verstanden haben, die Siebente Hartmanns in ihr richtiges Licht zu stellen.

Hartmann ist ein Kontrapunktiker. Erste Bedingung, um seine Satzweise dem Publikum wirklich nahezubringen, ist, sie durchsichtig zu gestalten. Das gelang Baudo und seinen Musikern meisterhaft. Hartmann ist ein wuchtig-sinnender Lyriker. Sein strengster Kontrapunkt ist, wann nicht federnd rhythmisch, durchspinnen lyrisch. Das federnd Rhythmische in den raschen Sätzen, das durchspinnen Lyrische in den Langsamen so zu gestalten, daß es den eigentlichen Absichten des Komponisten entspricht, ist nicht immer eine leichte Sache. Der Grund für diese Schwierigkeit? Lyrik und Rhythmik Hartmanns verbergen sich oft halb unter einem schweren Gewand; dem Gewand einer gewissen Umständlichkeit, der Umständlichkeit eines

Grüblerischen. Doch ist das Grüblerische bei Hartmann wirklich nur ein Gewand und deswegen zweitrangig. Das wuchtig-federnde des Rhythmikers Hartmann ist viel mehr federnd als wuchtig; das wuchtig-grüblerisch-lyrische viel mehr lyrisch als wuchtig-grüblerisch. Es war den französischen Musikern gegeben, die Gewichte der Hartmannschen Musik richtig zu verteilen. Ohne prickelnd zu werden, denn das wäre falsch gewesen, ließ Baudo die rhythmischen Teile federnd leicht spielen; weit davon, ins süß-schwermütige zu verfallen, ließ er die lyrischen Partien mit fast sinnlicher Intensität erklingen. Die Blechbläser wagnerten und brucknerten auch nicht mehr; sie spielten Hartmann wie den frühen Schoenberg, auch wie den frühen Debussy; und das war gewiß richtig.

Das rhythmisch Saltierende der Streicher wurde konsequent und mit federndem Handgelenk durchgeführt; und was sollte man vom märchenhaften Pariser Holz noch sagen, was nicht bereits gesagt worden wäre? So kam es zu diesem Erfolg.

Zwei Wochen nach diesem Ereignis gastierte ein anderer deutscher, in Frankreich wenig bekannter Komponist am Pulte des Pariser Rundfunks: Wolfgang Fortner. Er stellte sich in seiner doppelten Eigenschaft als Komponist und als Dirigent, nicht nur eigener Werke, vor. Nach der Aufnahme im Erard-Saal umjubelten die Orchestermmitglieder den neuentdeckten Dirigenten; das ist sehr bezeichnend, wenn man bedenkt, wie unbarmherzig gerade Pariser Musiker schlechten Dirigenten gegenüber sein können.

Fortner dirigierte mit überschwenglichen Gesten; er verstand es denn auch vollkommen, die wienerische Romantik Weberns, so wie sie sich in seiner „Pas-sacaglia“ opus 1 offenbart, zum Durchbruch zu bringen. Den schillernden Farbenreichtum der Webernschen Orchestrierung des sechsstimmigen „Ricercare“ aus dem „Musikalischen Opfer“ Bachs brachte er eindringlich zur Geltung, wobei es ihm gelang, den großen melodischen Bögen des Bachschen Gedankenganges doch stets den Vorrang zu lassen.

Nach der Pause brachte Fortner zwei eigene Werke: die „Berceuse royale“ für Sopran, Violine und Streicher, auf einem französischen Text des dies-jährigen Nobelpreisträgers Saint John Perse sowie seine „Impromptus“ für großes Orchester. Es sind das zwei der inspiriertesten Werke Fortners, was bei bisherigen Aufführungen nicht immer ersichtlich geworden war. Die Impromptus gestaltete Fortner mit einer musikalischen Intensität und Ursprünglichkeit, die Ausführende und Hörer förmlich außer sich geraten ließ; man entdeckte ein großartig geformtes, orchestermäßig packend geführtes Werk, dessen meisterhafter Zwölftonsatz die aufbäumend dramatische Lyrik der ursprünglichen musikalischen Einfälle nicht nur nicht „bremste“, sondern in ihrer Entwicklung, in ihren

Ausweitungen erst recht drastisch zur Geltung kommen ließ.

Ganz im Gegensatz dazu verstand es Fortner, das zart-intensiv-verinnerlichte der mysteriösen „Berceuse royale“ auch in seiner Interpretation meisterhaft zu verdeutlichen. So wurde nicht nur der Kontrast zwischen zweien seiner Schöpfungen evident, sondern auch die Vielseitigkeit seiner Dirigentenfähigkeiten. Zur beispielhaften Wiedergabe letzteren Werkes trugen ihrerseits die beiden Solisten, die Sopranistin Colette Herzog und der Geiger Robert Quattrocchi, nicht wenig bei.

Stellte sich Fortner in Paris am Pulte eines französischen Orchesters und mit Hilfe erstrangiger französischer Solisten vor, so brachte Pierre Boulez die Pariser Erstaufführung seiner „Pli selon pli“ be-

titelten „Huldigung an Mallarmé“ im „Domaine musical“ unter Mitwirkung des Südwestfunkorchesters und der untadeligen Sopranistin Eva-Maria Rogner heraus. Der Erfolg des in Deutschland schon reichlich gespielten und besprochenen Werkes war auch in Paris sehr groß. Plötzlich entdeckten Leute, die Boulez seit Jahren einen „Mathematiker“ und einen „bloßen“ Intellektuellen schelten, daß dieser junge Meister in seiner geradezu stromhaften lyrischen und gestaltenden Kraft neben den großen Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts, Berg, Schoenberg, Debussy und Messiaen steht; daß er in unserer Zeit das authentische Erbe eines Beethoven, eines Berlioz darstellt. Daß auch der Dirigent Boulez bei dieser Gelegenheit einen berechtigten Triumph feierte, braucht nicht hervorgehoben zu werden.

Antoine Goléa

Zürich

Das Stadttheater und sein neuer Leiter

Als einziges reines Musiktheater des Landes, das zudem (und natürlich nicht zufällig) in der größten Stadt steht, bringt das Zürcher Stadttheater alle Voraussetzungen zu einer führenden Bühne mit. Es hat diese Chance lange nicht gewahrt, wobei der heutige Direktor, Dr. Herbert Graf, im Gespräch mit *Nachdruck wiederholt hervorhob, daß das Malaise viel weiter als die der seinen unmittelbar vorausgegangenen Periode zurückdatiert.

Nun aber haben die Zürcher, die ihre Großzügigkeit beispielsweise bei der Berufung des Mannes ohne Reifezeugnis Paul Hindemith als Ordinarius für Musikwissenschaft ihrer Universität bewiesen haben, etwas Tapferes getan. Als die Ära Karl-Heinz Krahel ihr vorzeitiges Ende gefunden hatte, beriefen sie nicht irgendeinen, sondern den Oberspielleiter der Metropolitan Opera in New York. Was Herbert Graf veranlaßt hat, eine führende Stellung an einem der größten Opernhäuser der Welt mit einem mittleren auszutauschen? Zunächst: keine Amerikamüdigkeit, wie sie manchen Europäer nach einer gewissen Zeit überkommt; denn er hat sich drüben wohl gefühlt und gedacht, die Verbindung zur Neuen Welt aufrechtzuerhalten. Auch war er nach Kriegsende einer der Ersten, die zu künstlerischen Aufgaben nach Europa berufen wurden. Was ihn in Zürich besonders lockte, war, mit einem Ensemble ohne Stars geschlossene Leistungen herauszubringen. Sehr bewußt hat er darum einige junge, versprechende Künstler engagiert, die zwar fremder Sprache, dafür um so williger sind, sich dem Haus voll und ganz zur Verfügung zu stellen, und mehrheitlich nicht bloß für eine einzige Spielzeit. Obwohl Graf von Anfang betont hat, daß zunächst der Organisator, nicht der Künstler in ihm die Hauptaufgabe zugewiesen erhalten, hat er als Inszenator von Verdis „Otello“

in italienischer Sprache ein Musterbeispiel echter Regiekunst geliefert, das sich weit in die Saison hinein ausgewirkt hat.

Herbert Graf hat aber nicht nur die Möglichkeiten seines Hauses rasch erkannt, sondern auch seine Grenzen. In einem Lande, in welchem wenigstens theoretisch der Stimmbürger, der über die Höhe der Subventionen befindet, entscheidenden Einfluß auf das kulturelle Geschehen hat, lernt man sich rasch bescheiden. Das Tonhalle-Orchester ist an sich groß genug, die wichtigsten Konzert- und Theateraufführungen zu bestreiten, doch geht es auf beiden Seiten nicht ohne Konzessionen ab. Der Orchestermusiker zieht im allgemeinen den kürzeren (und öffentlichen) Dienst im Konzertsaal dem längeren (im verborgenen) des Theaters vor. Graf nähme es in Kauf, auf gewisse Spitzenkräfte an den einzelnen Pulten zu verzichten, wenn er über ein ihm völlig zur Verfügung stehendes Theaterorchester gebieten könnte. Die schier unbegrenzten Möglichkeiten, die in gewissen deutschen Städten für Theaterneubauten geboten werden, verlocken ihn ebenfalls nicht sehr. Er ist gegen den allzu technisierten Betrieb. Der Zürcher Theaterneubau, über den noch in diesem Jahr, früher oder später, entschieden wird, dürfte darum gewisse Normen nicht überschreiten; aus künstlerischen, aber auch aus finanziellen Gründen nicht. Was schließlich den schon oft (und meist von Laien gepredigten) Zusammenschluß der drei Theater in Basel, Bern und Zürich betrifft, so bleibt Graf ebenfalls sehr zurückhaltend. Er kennt die Schweiz schon von früher her gut genug, um zu wissen, daß in diesem kleinen Lande der Föderalismus eine große Rolle spielt; will sagen, daß an den verschiedenen Orten selbst das Theater individuell behandelt werden muß. Trotz der bescheidenen Entfernungen zwischen den einzelnen

Städten hält er es daher für undenkbar, beispielsweise die Oper von einer einzigen Bühne aus zu dirigieren. Dagegen scheint ihm eine gute Zusammenarbeit der drei Institute, wo immer es angeht, wichtig und richtig.

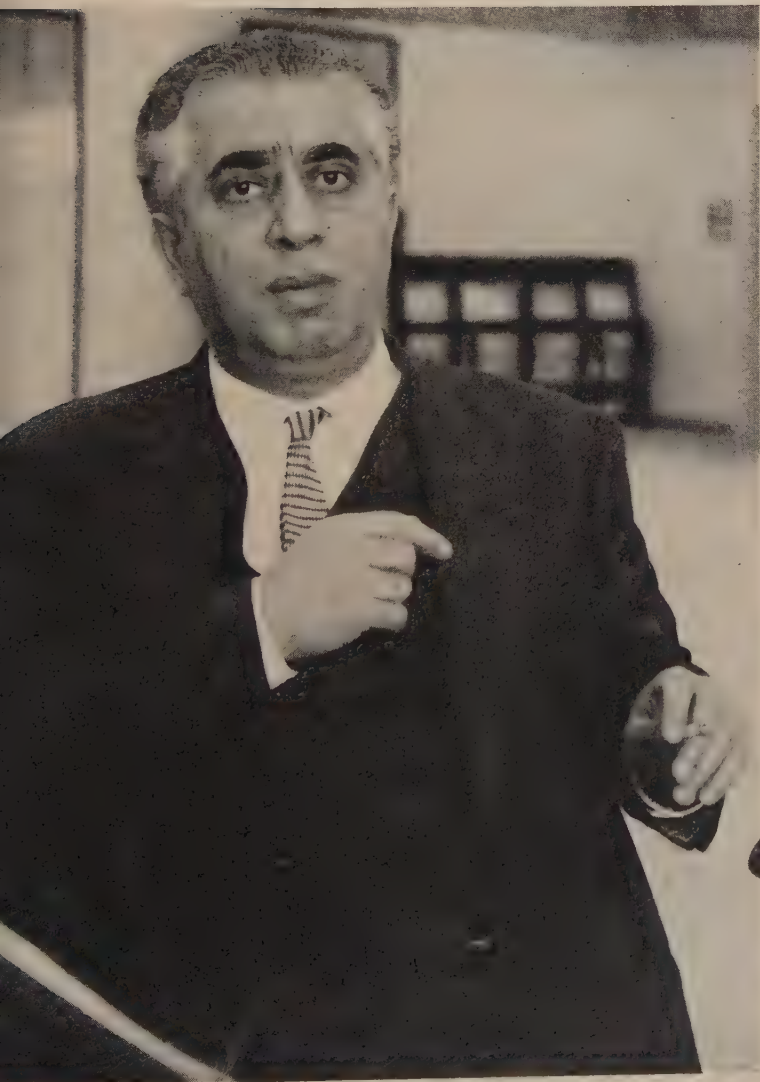
Die schweizerische Erstaufführung von Benjamin Brittens jüngster Schöpfung, der Oper „Ein Sommernachtstraum“, hat in der Praxis gezeigt, wie Herbert Graf, der daran unmittelbar nicht beteiligt war, sich gutes, ja bestes Musiktheater vorstellt. Namentlich bei den beiden wichtigen Gruppen wurde dies sichtbar, bei den sechs Rüpeln und bei den beiden Liebespaaren. Hier wie dort stießen zu bewährten Künstlern solche, die noch am Anfang stehen und darum noch nicht mit Perfektion aufwarten können. Und dennoch vermoch-

ten sie allesamt ausgezeichnet zu gefallen, zum Teil gerade wegen ihrer Unfertigkeit; denn nicht sich selber herauszustreichen, sondern als Teil eines Kollektivs zu wirken, war ihr oberstes Ziel. Daneben bewunderte man gerne eine Sonderleistung, wie sie Sandra Warfield als Oberon oder Ingeborg Fanger als Puck boten. Auch die Musikleitung lag beim erfahrenen Victor Reinshagen in besten Händen, und daß die Spielleiter der im Schauspielbereich höchst kundige Josef Gielen zugezogen worden war, bedeutete ebenfalls einen großen Vorzug, zumal er sich im Bildhaften mit Max Röthlisberger, im Kostümlichen mit Yasmina Bozin ausgezeichnet verstand. Doch, wie gesagt, nicht das Detail zählte, sondern das Gesamthafte, und dieses war höchst verheißungsvoll.

Hans Ehinger

Wien

Aram Chatschaturjan dirigiert die Wiener Philharmoniker



Sobald sich die Wiener philharmonischen Konzertprogramme dem 20. Jahrhundert nähern, verweigert das Abonnementpublikum die Gefolgschaft. Als Dimitri Mitropoulos einmal die Sechste Symphonie Gustav Mahlers aufführte, die 1904 entstanden ist, blieben 400 Sitze im Großen Musikvereinssaal leer. Im jüngsten Abonnementkonzert der Philharmoniker standen drei Werke von 1936, 1941 und 1943 auf dem Programm — und die zwei Aufführungen fanden trotzdem sensationellen Zulauf, ja sogar die Provinz — Linz und Salzburg — hatte die Philharmoniker für ein Gastspiel mit diesem Programm verpflichtet.

Nicht aber eine Sinnesänderung, sondern bloße Neugier war die Ursache solch ungewöhnlichen Interesses, und dieses galt auch nicht der Sache, sondern der Person. Die Philharmoniker hatten nämlich Aram Chatschaturjan, den recht bekannten armenischen Komponisten, verpflichtet, ein Konzert mit eigenen Werken zu dirigieren. Der prickelnde, mit Schauer gemischte Reiz, einen „echten Russen“ am Werk zu sehen, hatte also die Publikumsscharen angelockt, und zugleich die Gewähr, daß die Schrecken der zeitgenössischen Musik hier nicht allzu groß sein würden.

In der Tat haben die Kompositionen Chatschaturjans mit Musik unseres Jahrhunderts nichts zu tun. Was da am Ohr des Zuhörers lärmend und nimmerendend vorbeizog, gebärdete sich so, als hätten Debussy und Mahler nie gelebt. Die Zweite Symphonie, das Klavierkonzert und die drei Sätze aus dem Ballett „Gajaneh“ erfüllen alle Ansprüche, die die sowjetische Kunstdoktrin an die Linientreue ihrer Gefolgsleute stellt. Daß die Tonalität spätestens vor fünfzig Jahren fragwürdig geworden, daß sie von der Geschichte selbst zerstört worden ist: Chatschaturjan hat es nicht zur Kenntnis genom-

men. Daß die Folklore nicht Selbstzweck, sondern höchstens Bauelement der musikalischen Form sein kann: Chatschaturjan hat es von Bartók und Strawinsky nie erfahren. Daß das Symphonieschema selbst seine Verbindlichkeit verloren hat: Chatschaturjan will es nicht wahrhaben.

Seine Musik tut, als wäre nichts geschehen. In fröhlicher Unbedarftheit sind tonale Skalen und Dreiklangsharmonik angewendet. Armenisches und grusinisches Volksliedgut wird, instrumental aufgeputzt, einbezogen, sture Ostinati und ziellose Sequenzen bilden den Kitt für das unförmige Gebäude. Aber selbst wenn man diese geschichtsfeindliche Regression in Rechnung stellt, bleibt der künstlerische Saldo offen. Denn Chatschaturjan kann gerade das Wesen der tonalen Musik, deren Gewand er sich angeeignet hat, nicht erfüllen: den symphonischen Kampf der Themen, aus dem erst die Form resultiert. Sein musikalisches Denken ist durchaus episch, sein Verfahren additiv. Nicht gegensätzliche Komplexe werden gegeneinander ins Treffen geführt, sondern beschreibende Episoden werden aneinandergereiht. Zur Programmmusik aber fehlt dieser Musik wieder die Illustrationskraft, die sprechende Anschaulichkeit der Themen und der Farben.

Die sowjetpatriotische Musikkultur stellt Chatschaturjan neben Tschaikowsky — und tut damit Tschaikowsky unrecht. Denn so dünnflüssig in der Substanz, so verkitscht-sentimental im Gefühl und so reißerisch in der Absicht sind nicht einmal Tschaikowskys seichteste Stücke. Die Zweite Symphonie des Armeniers erinnert am ehesten noch an Sibelius, dessen Epopöen sie aber sowohl an Zähflüssigkeit wie an Lautstärke beträchtlich übertrifft. Hinter dem Klavierkonzert wiederum, das es ja als

Konzertschlagern auch im Westen zu einiger Berühmtheit gebracht hat, steht Rachmaninow als Vorbild, vorab bei der ornamentalen Aufwendigkeit des Soloparts. Die „Gajaneh“-Tänze zeigen Stärke und Schwäche des Komponisten am deutlichsten: hier kommt Chatschaturjans koloristische Begabung gerade deshalb so direkt in der Farbgebung des Orchesters zum Ausdruck, weil das Stück auf alle anderen kompositorischen Dimensionen verzichtet. Hier sind Volkstänze und Volkslieder nur orchestriert, nicht verarbeitet, und das, obwohl „die Verteidigung der Heimat gegen einen feindlichen Anschlag“ und „der Sieg über den Klassenfeind“ den Inhalt des Werkes ausmachen.

Das Wiener Publikum reagierte auf die drei Werke recht unterschiedlich. Nach der Fünfzig-Minuten-Symphonie war der Beifall durch die allgemeine Erschöpfung hörbar beeinträchtigt; die virtuose Leistung Alexander Jenners im Klavierkonzert wurde zu Recht lebhaft gefeiert; und nach dem georgischen Nationaltanz fand das Fortissimo der Philharmoniker anerkennenden Widerhall. Die Orchestermusiker hatten in diesen zwei Stunden wahrhaftig nicht wenig zu leisten; Schlagwerker, Blechbläser und Streicherscharen hätten separat je einen Stachanow-Orden verdient. Das eigentlich staunenswerte Ereignis dieses Konzertes war die Dirigentenleistung Chatschaturjans, und zwar gerade deshalb, weil sie nicht auffiel. Der Komponist entpuppte sich weder als hölzerner Taktschläger noch als großspuriger Blender, sondern als geschickter, prägnant signalisierender Orchesterführer. Wie er freilich mit einer metrisch vertrackteren Musik, etwa der seines Landsmannes Strawinsky, zurechtgekommen wäre, bleibe dahingestellt.

Franz Willnauer

Israel

Völkerfreundschaft durch Musik

Zwar spricht jede historische und soziologische Erfahrung gegen die weitverbreitete Ansicht, daß Musik eine über alle Grenzen hinweg verständliche inter- und supranationale Sprache ist, doch unbestreitbar ist es, daß Musik Bande zwischen Menschen und Völkern schaffen kann, wie es das Wort niemals vermag. Ein gemeinsames musikalisches Erlebnis — und weit mehr noch ein gemeinsames aktives Musizieren macht die, die daran teilnehmen, zumindest für die Dauer der Zusammenkunft zu seelenverwandten Brüdern und läßt das Gemeinschaftserlebnis noch lange nachschwingen.

Auf diametral entgegengesetzten Ebenen hat man in den vergangenen Wochen in Israel die Wahrheit dieser Beobachtungen erlebt. Das Philharmonische Orchester Israels besuchte im Laufe einer zehnwöchigen Reise um die Welt Frankreich, die Vereinigten Staaten, Kanada, Mexiko, Japan und Indien. Für Mexiko, Japan und Indien war dies die erste Begegnung mit der kulturellen Botschaft aus einem fremden und unbekannten „neuen“ Lande; für die Menschen in den Ländern Ost- und Mittelasiens bedeutete der menschliche und künstlerische Kontakt außerdem Blick in die Welt, die sich am anderen Ende des asiatischen Kontinents

— am Mittelmeer — zu formen beginnt. Die angeknüpften Beziehungen werden sich in gesteigertem gegenseitigem Interesse für die kulturellen Werte und musikalischen Traditionen sowohl als für die Musik selbst auswirken.

Während der Weltreise der Philharmoniker waren zwei europäische Orchester in Israel zu Gast, das Niederländische Kammerorchester unter Leitung Szymon Goldbergs und das London Symphony Orchestra unter Antal Dorati. Atmosphäre und Eigenart des städtischen und ländlichen Israel waren für die europäischen Musiker von ähnlicher Anziehungskraft wie die ostasiatische Welt für die Israelis. Es bahnten sich musikalische und persönliche Beziehungen an, die sich schon jetzt kulturpolitisch und menschlich entwickeln. Der Besuch des britischen Orchesters — vom British Council und einem Londoner Mäzen unterstützt — war die erste große englische kulturelle Manifestation seit dem Ende der britischen Mandatsregierung im Jahre 1948 (mit Ausnahme des Festival Balletts mit internationalem Programm); es war so auch das erstemal, daß wie in Mandatszeiten ein Orchester die hebräische sowohl als die britische Nationalhymne intonierte. So wie Israels Philharmoniker in der Welt die „gefälligere Seite“ der israelischen Musik, nicht kühne oder avantgardistische demonstrierte, so waren Benjamin Britten und William Walton die von den Londonern gewählten Komponisten für Israel. Die Niederländer hatten für Israel ein Werk von Henk Badings absetzen müssen und spielten ein elegisches Werk für Streichorchester von Lex van Delden.

Der interessanteste Beitrag zur Völkerverständigung durch Musik wurde unter Israelis selbst geleistet, zwischen arabischen und jüdischen Israelis. Das im Rahmen der „America-Israel Cultural Foundation“ ins Leben gerufene Komitee zur Pflege musikalischer Arbeit in ländlichen Siedlungen und bei Neueinwanderern — das unter Leitung des Komponisten Isachar Miron-Michrowsky steht — hat im Laufe der letzten Jahre sein Augenmerk auch den arabischen Dörfern und Siedlungen zugewandt und das Bilden von Chören und Instrumentalgruppen unterstützt. Nun fand in der alten Kreuzritterstadt Akko — in dem heute 20 000 Juden und 6000 Moslems und christliche Araber wohnen — ein erstes „Freundschaftstreffen der

Sing- und Spielkreise“ statt. Ein Orchester von etwa 50 arabischen und jüdischen Kindern eröffnete den Abend. Dann wechselten sich arabische Instrumentalisten, Kinderchöre und Orchester aus jüdischen Siedlungen, eine Tanzgruppe von Drusen, Schüler des Y. M. C. A.-Instituts aus Nazareth, Blasorchester in bunter Folge ab; ein buntes und gemischtes Publikum saß auch im Saale des Akkoer Kinos, das den etwas sehr beschönigenden Namen „Gan Eden“ (Garten Eden) trägt.

Von soziologischer Warte gesehen, erfreute sich jeder an dem „edlen Wettstreit“ der Teilnehmer. Musikalisch betrachtet, gab es schwerwiegende Probleme. Wir hörten arabische Musiker auf ihren traditionellen Instrumenten in althergekommener Weise improvisieren; andere hatten sich von billiger Salonmusik und von modernen Tanzrhythmen beeinflussen lassen und vergewaltigten Charakter und Eigenart ihrer Instrumente — aber wir hörten auch in Europa vor nicht zu langer Zeit den berühmten indischen Virtuosen Ravi Shanker auf dem traditionellen Setar pure Fis-Dur-Akkorde spielen . . .

Daß im Zeitalter der uns dauernd umgebenden seichten Rundfunkmusik die alten Traditionen langsam ausgelöscht werden, ist eine unaufhaltsame Entwicklung. In einem Land wie Israel, das wie kaum ein anderes Einwandererland imstande ist, uralte Traditionen unzähliger west- und osteuropäischer Volksgruppen, aus den Mittelmeerlandern, aus asiatischen und afrikanischen Gemeinden nebeneinander zu studieren, ist die fortschreitende Assimilierung geradezu tragisch. Ein über ungenügende Mittel verfügendes wissenschaftliches Institut bemüht sich um Aufnahme und Studium der traditionellen Folklore; das gemeinsame Musizieren in neuem Geiste fördert die Völkerfreundschaft, aber zerstört die Jahrtausende gehütete musikalische Erbschaft.

Das Publikum reagierte und urteilte instinktiv, als es die stilistisch reinsten, ganz in der Tradition wurzelnde Darbietung des Abends demonstrativ bejubelte: einen drusischen Schwerttanz. So wird dieses menschlich so wertvolle „Freundschaftstreffen“ auch den musikalischen Leitern des Komitees für ihre zukünftige Arbeit viel zu denken geben.

Peter Gradenwitz

ARNOLD SCHÖNBERG

Moderne Psalmen

Herausgegeben von Rudolf Kolisch

Die »Modernen Psalmen«, alttestamentarische Gedanken, gelegentlich mit emotionaler Färbung, sind das Werk Schönbergs, an dem er bis zu seinem letzten Tage arbeitete. Die gesamten Texte der Psalmen sind im Faksimiledruck wiedergegeben.

3 Hefte in einer Mappe · DM 48,—

SCHOTT

Komponisten

Bernd Alois Zimmermann erhielt vom Hessischen Rundfunk einen Kompositionsauftrag. Der Titel des geplanten Werkes lautet „Présence“, Ballet blanc in fünf Szenen für Violine, Cello und Klavier.

Das in gemeinsamer Arbeit von Stefan Andres und Harald Genzmer geschaffene Werk „Vom Abenteuer der Freude“ für Chor und Orchester erhielt unter fast 70 Einsendungen im Preisausschreiben zur 100-Jahr-Feier des Deutschen Sängerbundes den mit 3000,— DM ausgesetzten 1. Preis. Das Werk kommt beim 15. DSB-Fest im Juli 1962 in Essen zur Uraufführung.

Wolfgang Fortner wird einer Einladung des Boston Symphony Orchestra Folge leisten, in diesem Sommer im Berkshire Centre of Music in Tanglewood einen Kompositionskurs zu halten.

Der Berliner Kunstpreis für Musik wurde Karl Amadeus Hartmann zugesprochen. Der Preis „Junge Generation“ fiel an den Komponisten Friedrich Voss.

Interpreten

Rudolf Kempe wird als Nachfolger von Sir Thomas Beecham die Leitung des Royal Philharmonic Orchestra übernehmen.

Generalmusikdirektor Georg Solti ist von seinem Vertrag als künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters in Los Angeles zurückgetreten.

Die Sopranistin Evelyn Lear (Städtische Oper Berlin) gab mit Hermann Reutter (Klavier) einen Liedabend in Hannover. Zur Aufführung kamen die erste Fassung des Marienlebens von Paul Hindemith und die Ricarda-Huch-Lieder von Reutter.

Festspiele

Der Musikalische Frühling 1961 der Stadt Salzburg vom 19. Mai bis zum 4. Juni bringt Kammermusik, Serenaden und Kirchenkonzerte. Die Veranstaltungen finden in historischen Räumen statt.

Die Stockholmer Opernfestspiele werden in diesem Sommer (4. bis 14. Juni) zum neunten Male veranstaltet. Auf dem Programm stehen „Walküre“, „Don Giovanni“, „Fidelio“, die Weltraumoper „Aniara“ von Karl-Birger Blomdahl sowie im kleinen Hoftheater Drottningholm zwei Opern von Gluck. Zum erstenmal wirkt das Leningrader Philharmonische Orchester mit.

Die Berliner Philharmoniker gastieren unter Leitung von Herbert von Karajan am 24. und 25. Juni auf dem Internationalen Musikfest in Straßburg.

Die Zürcher Juni-Festwochen sind diesmal stark auf Deutschland ausgerichtet. Das Schauspielhaus versteht sich eigentlich „Wochen des deutschen Theaters“, das Stadttheater verhandelt noch mit einem deutschen Opernhaus wegen eines Gesamtgastspiels, und nicht weniger als drei Opern von Richard Strauss sind, teilweise mit deutschen Gästen, angesetzt. Dazu kommt die Uraufführung der Oper „Die griechische Passion“ von Bohuslav Martinu. Unter den Dirigenten und Solisten der Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft finden sich ebenfalls verschiedene deutsche Namen.

Das Festival zweier Welten in Spoleto wird mit der Oper „Vanessa“ von Samuel Barber eröffnet werden.

Auf dem Programm stehen außerdem „Salome“ von Richard Strauss und „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms.

Auf Schloß Elmau wird vom 4. bis 11. Juni eine Woche „Musik der Nationen“ veranstaltet. Die musikalische Leitung liegt in Händen von Prof. Wilhelm Stross.

Bühne

Höhepunkt der Spielzeit 1961/62 an der Hamburgischen Staatsoper wird die Uraufführung der Oper „Noah“ von Igor Strawinsky sein, die für den 17. Juni 1962, dem 80. Geburtstag des Komponisten, vorgesehen ist. Außerdem sind geplant: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Brecht-Weill und Othmar Schoecks Oper „Vom Fischer und seiner Frau“.

Die Städtischen Bühnen Bielefeld planen für den 11. November die Westdeutsche Erstaufführung der neuen Oper von Hans Werner Henze „Elegie für junge Liebende“. Das Oldenburgische Staatstheater will das Werk am 20. November herausbringen.

Die Städtische Oper Berlin wird mit der Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg am 19., 21., 22. und 24. Juni an der Mailänder Scala gastieren. Es spielt das Orchester der Scala, die musikalische Leitung hat Professor Hermann Scherchen.

Am 11. März fand im Teatro dell'Opera in Rom die Uraufführung der Oper „Uno Sguardo dal Ponte“ von Renzo Rossellini, nach dem gleichnamigen Drama von Arthur Miller, statt. Die musikalische Leitung hatte Oliviero De Fabritiis, Regie führte Roberto Rossellini. Die Hauptrolle sang Nicola Rossi-Lemeni.

Die Wuppertaler Bühnen wurden eingeladen in der isländischen Hauptstadt Reykjavik demnächst an mehreren Abenden mit der Oper „Cardillac“ von Paul Hindemith zu gastieren.

Die Oper von Ljubljana wird am 19. Mai im Rahmen der Zagreber Musik-Biennale mit Werner Egks Oper „Der Revisor“ gastieren.

Die deutschsprachige Erstaufführung von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Ascanio in Alba“ in der Neufassung von Günter Hausswald findet im Juni im Stadttheater Bern statt.

Konzert

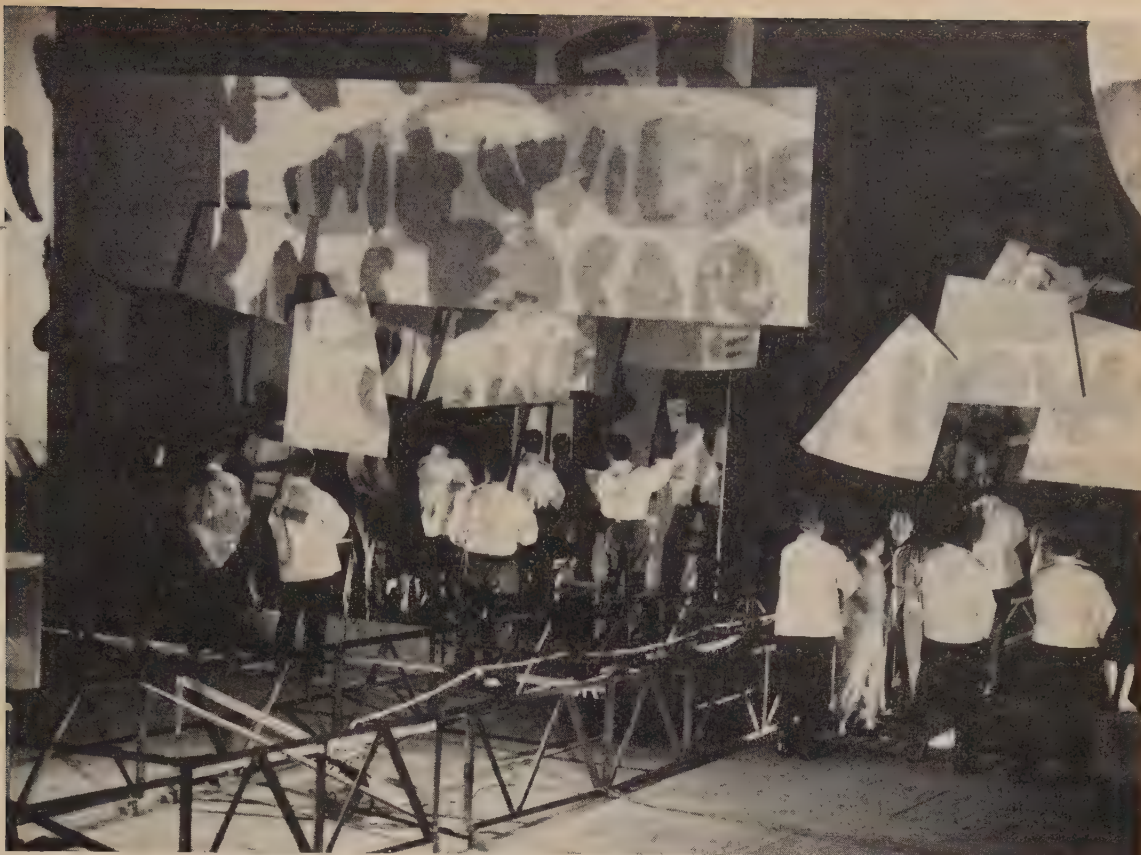
Am 31. August wird das neue Werk von Johann Nepomuk David, „Melancholia“ für Bratsche und Streichorchester, auf den Luzerner Festwochen uraufgeführt. Die Ausführenden sind Ulrich Koch (Viola) und die Lucerne Festival Strings.

Die Wiener Philharmoniker wurden eingeladen im Frühjahr 1962 in der Sowjetunion eine Reihe von Konzerten zu geben.

Radio Bremen plant für Mai die Uraufführung des „Mobile for Shakespeare“ für sieben Instrumente von Roman Haubenstock-Ramati.

Wettbewerbe

In Verbindung mit dem 10. Deutschen Evangelischen Kirchentag findet in Berlin vom 13. bis 16. Juni ein Organisten-Wettbewerb statt. Anmeldeschluß ist der



Luigi Nonos erstes Bühnenwerk, das den Titel „Intolleranza“ trägt, wurde am 13. April im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt. Die Uraufführung war von so heftigen Publikumsreaktionen begleitet, daß die von Bruno Maderna musikalisch geleitete Aufführung zeitweise unterbrochen werden mußte und nur unter anhaltenden Störungen durch Piffe und Zwischenrufe zu Ende gehen konnte. Anlaß zu diesen Demonstrationen war nicht so sehr die Musik Luigi Nonos, als vielmehr das politisch stark engagierte Textbuch, das von extremen politischen Gruppen angegriffen wurde. Trotzdem zeichnete sich schon bei der Uraufführung und erst recht bei der störungsfrei verlaufenen Wiederholung des Werkes ab, daß Nonos Musik einen großen künstlerischen Erfolg erringen konnte. Wir werden auf diese bedeutsame Uraufführung im nächsten Heft ausführlich eingehen. Die deutsche Erstaufführung des Werkes wird voraussichtlich im März 1962 in Köln stattfinden. Die Städtischen Bühnen Köln haben als musikalischen Leiter Bruno Maderna und als Regisseur Hans Lietzau (Schillertheater, Berlin) vorgesehen. — Das Foto zeigt eine Szene aus dem zweiten Teil: Demonstration gegen das Aufleben einer neuen Diktatur.

15. Mai. Nähere Auskünfte erteilt der Kirchenmusiksausschuß des 10. Deutschen Evangelischen Kirchentages, Berlin W 35, Stauffenbergstraße 11–13.

Der 13. Internationale Pianistenwettbewerb „F. Busoni“ findet vom 24. August bis zum 4. September in Bozen statt. Auskünfte und Prospekte beim staatlichen Musikkonservatorium „C. Monteverdi“, Bozen, Italien.

Zum 80. Geburtstag von Béla Bartók soll in diesem Sommer in Ungarn ein internationaler Wettstreit im Chorgesang stattfinden. Als erster Preis wurde ein Betrag von 12 000 Forint (etwa 4000 DM) ausgesetzt.

Kurse

In der Folkwangschule der Stadt Essen finden vom 10. bis zum 28. Juli europäisch-amerikanische Sommerkurse für den zeitgenössischen Bühnentanz statt. Die Leitung hat Kurt Jooss. Aus den USA haben die Dozenten Lucas Hoving, Eugene Luigi und Antony Tudor ihre Teilnahme zugesagt.

Vom 24. Juli bis zum 30. September finden in der Staatlichen Hochschule für Musik in München Internationale Meisterkurse für Klavier statt. Die Leitung haben Claudio Arrau und Rafael de Silva. Auf dem Programm stehen Technik und Interpretation von Klavierwerken aller Stilepochen in Einzel- und

Gruppenklassen und Vorbereitung auf das Claude-Debussy-Gedenkjahr 1962. Anmeldung bis spätestens 5. Juli an Greville Rotheron, München 23, Giselstraße 25.

Preise

Der von der Stadt Stuttgart gestiftete Förderungspreis für junge Komponisten ernster Musik in Höhe von je 2000 DM ist dem Hamburger Komponisten Yngve Tredre für eine „Symphonie in F für Orchester“ und Rudolf Kelterborn (Detmold) für „Metamorphosen für Orchester“ zuerkannt worden. Einen Preis von je 1000 DM erhielten Joachim Schweppe (Hamburg) für „Lieder für Klavier und Altstimme“ und Dr. Heinrich Poos (Berlin) für eine „Suite nach Texten von Bertolt Brecht“.

Geburtstage

Am 9. Mai begeht Max R. B. Steffens, Direktor der Firma Schott & Co. Ltd. London, seinen 75. Geburtstag. Steffens, ein gebürtiger Lübecker, verließ früh seine Vaterstadt und begab sich nach Borneo, Bali und Java, wo seine Energie und Organisationsfähigkeit bald Anerkennung fanden. Nach seiner Heirat mit der Enkelin des Händelforschers Chrysander trat er im Jahre 1923 in die Firma Schott & Co. London, ein, die

bis dahin von seinem Schwiegervater Charles Volkert geleitet worden war.

Steffens ist eine in der internationalen Verlegerwelt bekannte Erscheinung. Unter seiner Leitung hat sich der Verlag Schott & Co. Ltd. London zu seiner heutigen Bedeutung entwickelt. Neben seiner Tätigkeit bei Schott ist Steffens Direktor der Verlage Augener und Eulenburg in London.

Professor *Hermann Grabner* feiert am 12. Mai seinen 75. Geburtstag. Er wirkte als Theorielehrer in Straßburg, Heidelberg und Mannheim und von 1924 an am Leipziger Konservatorium. Von 1938 bis 1946 war Grabner Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin. Seine theoretischen Schriften haben weite Verbreitung gefunden: *Allgemeine Musiklehre* (1924), *Der lineare Satz* (1925), *Anleitung zur Fugenkomposition* (1934) und *Generalbaßübungen* (1936). Grabner hat sich auch als Komponist einen Namen gemacht.

Professor Dr. *Walter Vetter*, seit 1946 Ordinarius und Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Ostberliner Universität, begeht am 10. Mai seinen 70. Geburtstag.

Egon Kornauth vollendet am 14. Mai das 70. Lebensjahr. Er wirkt seit 1945 als Professor für Komposition am Mozarteum in Salzburg.

Dr. phil. *Johannes Petschull*, der geschäftsführende Gesellschafter des Musikverlages C. F. Peters feiert am 8. Mai dieses Jahres seinen 60. Geburtstag. Bevor er 1939 die Leitung des C. F. Peters-Verlages übernahm, hatte er sich bereits als Prokurist von Schott der breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht. Er hat sich über seine verlegerische Tätigkeit hinaus als Vorstandsmitglied des Deutschen Musikverleger-Verbandes Verdienste erworben.

Henri Sauget feiert am 18. Mai seinen 60. Geburtstag. 1923 wurde er Mitglied der Schule Arceuil, deren Haupt Satie war. Er lebt seinem kompositorischen Schaffen und ist auch als Musikkritiker tätig. Er schrieb zahlreiche Opern (darunter „Les Caprices de Marianne“, Aix-en-Provence 1954), Ballette, Orchester- und Kammermusik.

Dr. *Wolfgang Schmieder* feiert am 29. Mai seinen 60. Geburtstag. Seit 1944 ist er Bibliotheksrat der Stadt- und Universitäts-Bibliothek Frankfurt und Leiter der dortigen Musikabteilung.

Walter Felsenstein feiert am 30. Mai seinen 60. Geburtstag. Nach mehreren Engagements als Schauspieler, ging er als Oberspielleiter für Oper und Schauspiel an das Stadttheater Basel, spezialisierte sich aber bald ganz auf die Oper. 1947 übernahm er als Intendant die Komische Oper in Ost-Berlin.

Verschiedenes

Professor *Felix Prohaska* wurde zum Direktor der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater in Hannover berufen. Er wird Nachfolger von Professor Ernst-Lothar von Knorr, der am 31. März in den Ruhestand gegangen ist. Prohaska war seit 1956 stellvertretender Generalmusikdirektor und Erster Kapellmeister an der Frankfurter Oper.

Als Nachfolger von *Guido Guerrini* wurde *Renato Fasano* als Direktor des Conservatorio di Musica di Santa Cecilia in Rom berufen, sein Nachfolger als Leiter des Conservatorio Benedetto Marcello in Venedig wird *Gabriele Bianchi*.

Professor *Hermann Reutter* ist im Rahmen der diesjährigen Internationalen Meisterkurse der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg für das Fach Liedinterpretation verpflichtet worden.

Kurt Felgner, Dozent am Pädagogischen Institut Weilburg und Leiter des Hochschulchores und einer Chorleiterklasse an der Hochschule für Musik und Theater in Frankfurt am Main, wurde zum Professor ernannt und erhielt einen Lehrstuhl für Musikerziehung an der Hochschule für Erziehung der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt.

Kammersängerin *Ruth Michaelis*, München, wurde an die Music Academy of the West in Kalifornien berufen, wo sie die Meisterklasse von Lotte Lehmann für Lied und Oper übernehmen soll.

Aus Anlaß seines 25jährigen Verlegerjubiläums hat Dr. *Hans Sikorski* in Hamburg einen Preis von DM 25 000,— für ein heiteres musikalisches Bühnenwerk in deutscher Sprache ausgesetzt. Einsendetermin ist der 30. September. Das Werk muß unveröffentlicht und noch nicht aufgeführt sein. Die genauen Bedingungen sind im Sekretariat des Verlages Dr. Sikorski KG, Hamburg 13, Heimhuder Straße 36, zu erfahren.

Toscaninis Geburtshaus, das in einem ärmlichen Viertel der Stadt Padua liegt, ist von der Familie des verstorbenen Dirigenten gekauft worden. Das Geburtshaus soll in ein Toscanini-Museum verwandelt und der Stadt Parma geschenkt werden.

Mizzi Günther, eine der berühmtesten Operettensängerinnen Wiens, die erste „Lustige Witwe“ Lehárs, ist am 18. März kurz vor Vollendung ihres 82. Lebensjahres in Wien gestorben.

Der Operettenkomponist *Walter W. Götze* ist am 24. März im Alter von 77 Jahren in Berlin gestorben. Er ist vor allem durch die Operette „Die göttliche Jette“ (Berlin 1931) bekannt geworden.

Der tschechische Dirigent *Vaclav Talich* starb am 16. März bei Prag im Alter von 77 Jahren. Talich begann seine Laufbahn als Mitglied der Berliner Philharmoniker. Später wurde er Schüler von Max Reger und Artur Nikisch in Leipzig. 1918 bis 1941 wirkte er als Leiter der Tschechischen Philharmonie in Prag und leitete im Anschluß daran die Tschechische Nationaloper in Prag. Nach 1945 war er Leiter der Slowakischen Philharmonie.

Der Schweizer Regisseur Dr. *Oskar Wälterlin* ist am 5. März in Hamburg im Alter von 65 Jahren gestorben. Dreiundzwanzig Jahre lang hat er das Schauspielhaus in Zürich geleitet. Von 1933 bis 1938 wirkte er als Oberspielleiter der Oper in Frankfurt, wo er Werner Egks „Zauberflöte“ und Carl Orffs „Carmina burana“ zur Uraufführung brachte. In Hamburg hatte er gerade mit den Proben zu „Pelleas und Melisande“ von Claude Debussy begonnen.

Generalmusikdirektor *Alexander Krannhals* ist am 15. März im Alter von 53 Jahren in Karlsruhe gestorben. Er war lange Jahre musikalischer Oberleiter des Stadttheaters Basel und von 1953 bis 1955 der Niederländischen Oper Amsterdam. Seit 1955 wirkte er als GMD am Badischen Staatstheater Karlsruhe. An der Badischen Musikhochschule Karlsruhe leitete er die Dirigentenklasse.

Nachtrag: Den im Märzheft unserer Zeitschrift erschienenen Beitrag von Karl Schumann, „Magie und Kalkül – Über die Form in der Musik Carl Orffs“ entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages der Zeitschrift „Frankfurter Hefte“ Nr. 11/1960.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Von Dowland bis Bartok

Die Altenglischen Lautenlieder, die Peter Pears und der vorzügliche Lautenist Julian Bream vor einigen Jahren aus der großen Zeit der englischen Musik um 1600 (Decca AWD 8519) auswählten, fanden so lebhaften Widerhall, daß nun eine zweite Serie (Decca AWD 8526) dieser sublimen Kunst neue Freunde zuführen wird. Neben Thomas Morley, Thomas Ford und Philip Rosseter ist es vorab einer der in seiner Verhaltenheit bezauberndsten Gesänge John Dowlands, das in Schwermut und zarte Mollklänge getauchte „In darkness let me dwell“. Wie wäre es, wenn eine größere Gruppe der Lautenlieder Dowlands zusammengestellt würde?

Wie Dowland war auch Heinrich Schütz für den Wolfenbütteler Hof tätig. Schützens „Musicalische Exequien“, 1636 für seinen Geraer Landesherrn und Freund Heinrich Posthumus geschrieben, sind das erste deutsche Requiem, mehr als 200 Jahre vor Brahms. Es ist ein Werk von unerhörter Sprachgewalt, das Bibeltexte und Choräle beziehungsreich zu einer „deutschen Begräbnis-Missa“ ordnet; eine doppelchörige Motette und das Canticum Simeonis folgen, wie es sich Heinrich Posthumus wünschte, der die Texte auf seinem Kupfersarg (in der Geraer Salvatorkirche) anbringen ließ. Die stilistisch und technisch hervorragende Aufnahme (Cantate T 72 727 LP), die Wilhelm Ehmann mit der Westfälischen Kantorei, Solisten und Instrumentalisten einspielte, ist von außerordentlicher Transparenz, von jener bewegendenden Schönheit des Ausdrucks, die Schützens bildhaft-redende Behandlung des Wortes erkennen lassen, nicht zuletzt in der spezifisch frühbarock eingefärbten Plastik, die sich in dieser an Kontrasten reichen Gegenüberstellung, vor allem aber in den innigen Fernchören offenbart.

In dem Bach-Studio der Cantate (1206 LP) sind nun von Johann Sebastian Bach auch die beiden großen Motetten, „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und „Jesu meine Freude“ erschienen. Ehmann musiziert instrumental-vokal gemischt mit der Westfälischen Kantorei, ohne den Klang zu beschweren oder zu verunklaren. Die Einfärbung mit Streichern und Holzbläsern gibt kräftigere Konturen. Hervorzuheben ist vornehmlich das tiefe Terzett aus „Jesu meine Freude“, dessen ruhiges Ausschwingen der Linien das rechte Gleichgewicht von Polyphonie und Ausdruck bewirkt.

Der künstlerische Rang dieser eindringenden Wiedergabe wird um so evidenter, hört man danach etwa die Arien, die Hélène Ludolph, begleitet von zwei aufdringlichen Oboen und dem renommierten Organisten Albert de Klerk, von Bach und Händel (Telefunken UV 167) zusammenstellte. Daß die Arie aus Bachs Jagdkantate, „Schafe können sicher weiden“, sinntestellt mit Orgel und Oboen statt Blockflöten, eine streicherbegleitete Baß-Arie aus Händels Dettinger Tedeum allzu willkürlich

verändert und gefühlvoll dargeboten werden, wird heute eher abschreckend wirken.

Auch die Orgelmusik Salzburger Meister, die Leopold Haber (Philips 402 148 NE) spielt, ist klanglich und stilistisch höchst anfechtbar. Die Stimmigkeit in den beiden kurzen liturgischen Sätzen von Paul Hofheimer, den Paracelsus mit Dürer verglich, ist ebensowenig zu verfolgen wie in Georg Muffats beiden großartigen Toccataen. Der zeitliche Abstand Hofheimer-Muffat findet in der Registrierung keinen Niederschlag.

Das spezifisch Salzburgerische, das Mozarts frühe Divertimenti auszeichnet, wird in vier herrlichen Werken, die von der Salzburger Camerata unter Bernhard Paumgartner (Philips A 00 382 L) dargeboten werden, bannend gegenwärtig. Die Erfindungskraft des Jünglings bleibt immer wieder zu bewundern, ob er sich nun auf Streicher beschränkt (KV 136–138) oder, mehr der Serenadenart zuneigend, auch Bläser solistisch oder als Klangfarbe (KV 131) für charakteristische Wirkung heranzieht. Die Menuette mit wechselnden Trioteilen, die ausschwingenden Cantilenen der empfindungsreichen langsamen Sätze entzücken in gleicher Weise wie die prächtigen, dynamisch spannungsreich gegliederten Ecksätze.

In das „Mysterium“ von Mozarts „Zauberflöte“ führt Paul Douliez ein. Der Europäische Phonoklub bietet in seiner Meister-Diskothek (Nr. 14) eine sinnvoll zusammengestellte Szenenfolge mit hervorragenden Mozartsängern, wie Fritz Wunderlich, Agnes Giebel, Gisela Vivarelli und Horst Günter, die Arthur Rother führt. Inhalt und Form, Anlage und Besetzung werden auf der beigelegten kleinen Platte erläutert und in den historischen Zusammenhang gerückt, ergänzt durch einen mehrspaltigen kulturgeschichtlichen Überblick auf der Plattentasche. Von der Pamina als Zentralfigur des Werkes wird die kompositorische Anlage mit prägnanten Beispielen in präzisen Formulierungen interpretiert. Diese Platten wenden sich vorab an den Musikfreund, der sich auch über ihm sonst nicht ohne weiteres erreichbare Einzelheiten orientieren möchte.

Als eines der frühesten Konzerte für die Klarinette darf das dreisätzige G-Dur-Werk von 1747 des Durlacher Hofkomponisten Johann Melchior Molter gelten (Deutsche Grammophon Archiv 37 192 EPA). Der aus Eisenach, der Stadt der „Bache“, stammende Molter ist mehrfach in Italien gewesen, hat vielfältige Anregungen, auch aus Frankreich, eingeschmolzen. Zwischen brillanten Ecksätzen steht in seiner Cantabilität an Mozart gemahnendes Adagio. Jost Michaels, begleitet von Stadlmairs Münchener Kammerorchester, bläst das auch spieltechnisch reizvolle Werk delikates, ein wenig empfindsam. Das Klangbild jener Epoche ist vorzüglich in der Aufnahme realisiert.

Von Hugo Wolfs „Goethe-Liedern“ gibt Dietrich Fischer-Dieskau eine nahezu vollständige Zusammenschau; die Ordnung des Komponisten ist weitgehend beibehalten. Die Intelligenz der Darstellung, die Variabilität von Ton und Ausdruck heben diese Wiedergabe heraus; die kaleidoskopisch das Große und das Leichte, das Ernste und das Heitere verwirklicht. Welche Spanne von Entdeckungen von „Anakreons Grab“ bis zum „Rattenfänger“; keine Silbe Goethes geht verloren, sie gewinnt im Prisma Wolfs neue Facetten. Vielschichtig und ungewöhnlich differenziert ist Gerald Moores pianistische Mitgestaltung: eine erfüllte Interpretation, eine beispielhafte Aufnahme (Electrola E 91 072/73).

An weniger bekannte Kompositionen Max Regers erinnert verdienstvoll die Cantate-Produktion. Richard Voße spielt auf der von E. K. Rößler gescheit disponierten Orgel der Stadtkirche zu Schlüchtern zwei der großen Orgelfantasien (T 72 706 K), Expressives und Dynamisches geschickt ausgleichend; lediglich einige Pedalpartien dürften kräftiger, linienbetonter registriert werden als mit dem recht schwer ansprechenden Subbaß. Eindrucksvoller ist die Aufnahme zweier Choralkantaten und dreier geistlicher Lieder, die, spürbar angeregt von Bach, ihre Eigenständigkeit, ihre überragende Qualität

in der bewegenden Schlichtheit dardun, ungewöhnliche Kompositionen um 1900, die nichts von ihrer Intensität eingebüßt haben. Unter Werner Bieske (T 72 704 K) wird sehr subtil, vor allem von dem Tenor Gustav Banze und dem Oboisten Julien Singer, musiziert.

Von außerordentlicher Qualität sind Interpretation und Aufnahme von Béla Bartóks Klavierkonzert Nr. 2 und 3 (Deutsche Grammophon LPM 18 611, ST 138 111 SLPM), Géza Anda musiziert mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter Ferenc Fricsay. Diese absolut gültigen Wiedergaben überwinden selbst die beträchtlichen Hörschwierigkeiten des zweiten Konzerts. Herrlich die Mixturenklänge im Klavier, die Vitalität des Rhythmischen, die Klarheit der polyphonen Verzahnung. Meisterhaft die Bläser, die satte Fülle der Streicher, die vornehmlich in dem verklärten letzten Werk eine faszinierende Transparenz erreichen. Die Phrasierung und die unerhört vielgestaltige Agogik des Pianisten scheinen vom Komponisten autorisiert; bewundernswert die Kunst des variablen Anschlags, sie hat ihr Äquivalent in der Farbigkeit des Orchesterparts: alle feingliedrigen Verwebungen des kurzgliedrigen thematischen Materials, die grandiosen Aufwölbungen werden in dieser überlegenen Darstellung sofort begreiflich.

GAT

Music minus one - Schallplatten zum Mitspielen

Die Electrola-Gesellschaft bietet in ihrer neuesten Liste eine Serie amerikanischer Schallplatten an, die unter dem Titel „Music minus one“ einen von uns längst gehegten Wunsch erfüllen: sie ermöglichen das Musizieren mit unsichtbaren Partnern. In Deutschland gab es eine solche Serie bereits vor dem Kriege. Sie ist in den vergangenen Jahren leider nicht wieder aufgelegt worden. Im vorliegenden Falle sind nun alle Gegebenheiten der modernen Langspielplatte aufs Beste genutzt, so daß Könnern, die sich gern Kammermusikalisch betätigen möchten, aber aus Mangel an Partnern keine Gelegenheit dazu haben, wirklich geholfen werden kann. Geiger und Pianisten sind bekanntlich am häufigsten in Verlegenheit. Deshalb sind sie in der Serie „Music minus one“ besonders bevorzugt.

Als gut gelungen darf die Aufnahme von Joh. Sebastian Bachs Konzert für 2 Violinen und Orchester (BWV 1043) bezeichnet werden. Die Langspielplatte MMO 307 bringt das Werk in zwei Fassungen. In der einen fehlt die erste, in der anderen die zweite konzertierende Violine. Den Begleitpart spielt in zuverlässigen Tempi ein nicht näher bezeichnetes, rhythmisch und dynamisch sorgfältig musizierendes Kammerorchester. Dadurch, daß jeweils eine der beiden konzertierenden Violinen mit aufgenommen ist, bleibt beim eige-

nen Mitspiel — ob man nun die erste oder die zweite Stimme spielen will — das Ganze im Zusammenklang absolut elastisch und lebendig. Selbstverständlich gehört zu diesen Aufnahmen auch das Notenmaterial für den Mitspieler. Es ist in das steife Plattenalbum eingebunden und steht fest auf dem Notenpult. — Die beiden Violinkonzerte a-Moll und E-Dur von Joh. Sebastian Bach sind in gleicher Qualität eingespielt. Sie ermöglichen ebenfalls ein lebendiges Musizieren in gleichmäßigen Tempi und angepaßter Dynamik. Musikalisch hat diese Aufnahme (MMO 310) alle Vorzüge einer stilistisch klaren Auffassung. — Während auf der Platte MMO 107 die 3 Sonaten für 2 Flöten von Georg Philipp Telemann durch das Fehlen der 1. Stimme recht delikat zum lebendigen Klang zu bringen sind, kann man den 3 Händelsonaten (für Flöte oder Violine) nicht zustimmen, weil hier der Begleitpart statt auf Cembalo auf Klavier mit viel Pedal gestellt wurde.

Die bislang vorliegende Serie „Music minus one“ enthält u. a. Beethovens Klavierkonzerte C-Dur und c-Moll, Mendelssohns Violinkonzert, Schuberts Forellenquintett, Mozarts Klarinettenquintett, einige Oboenkonzerte des Barockzeitalters, Streichquartette von Haydn und Mozart sowie einige Klaviertrios von Beethoven.

Heinrich Sievers

Sabafon TK 125 - ein schönes Tonbandgerät

Zweckmäßige Klarheit in der Anordnung der Bedienungsmechanik und Schönheit im Äußeren geben dem neuen Tonbandgerät Sabafon TK 125 - 4 das auffallende Gepräge. Es ist handlich, klein in den Ausmaßen (38 cm breit, 15 cm hoch, 30 cm tief), bequem zu transportieren, wiegt etwa



Das leistungsfähige Tonbandgerät Sabafon TK 125 - 4 zeigt in seiner zweckdienlichen Form einen besonders schönen und klaren Aufbau. Der äußere Entwurf stammt von Albrecht Graf Goertz.

10 kg und verfügt über allerlei Komfort, der die praktische Verwendung erleichtert. Das Gerät wird in Villingen von der Schwarzwälder Apparate-Bau-Anstalt (SABA) hergestellt und zeigt in seinem elektrischen Aufbau eine solide und leistungsfähige Disposition. Reiche Erfahrungen aus längst bewährten, nach wie vor im Produktionsprogramm der SABA stehenden Typen führten zum neuen Modell TK 125, das in seiner maschinellen und magnetischen Qualität ohne Frage zu den gegenwärtig besten und preiswertesten zählt. SABA hat sich sehr viel Mühe mit der Entwicklung dieses vielseitig zu verwendenden Gerätes gegeben. Der Frequenzgang von 40 bis 15 000 Hz \pm 3 db bei der Umdrehungsgeschwindigkeit 9,5 cm/sec bzw. 40 bis 8000 Hz \pm 3 db bei Tempo 4,75 cm/sec zeigt ein durchaus günstiges und gehörrichtiges Klangbild. Der eingebaute Lautsprecher (15 \times 8 cm) entspricht normalen Bedingungen; ein anschließbarer Außenlautsprecher kann die Klangqualität steigern.

Das Sabafon TK 125 - 4 arbeitet nach dem Vierspursystem. Die Magnettonbänder können ohne merklichen Energieverlust nacheinander auf vier Spuren aufnehmen und wiedergeben. Diese bei vielen Heimtonbandgeräten heute übliche Anordnung soll Band sparen, erschwert aber, besonders bei Musikaufnahmen, Korrekturmöglichkeiten beim Schneiden und Zusammenkleben, da sehr leicht die auf den übrigen drei Spuren befindlichen Aufnahmen zerstört werden. — Das Saba-

fon TK 125 - 4 hat zwei Eingänge; Mischregler I steuert wahlweise Mikrofon und Radio, Mischregler II den Phonoanschluß. Klangblende und Bandzählwerk sind selbstverständliche Zugaben. Das Chassis ist in einen grauen Kunststoffkasten eingebaut. Chromumrandung, geschmackvolles Schloß, genügend langes Anschlußkabel und ein leicht abnehmbarer Tragriemen ergänzen den günstigen Eindruck. Die sechs Bedienungstasten sind rot unterlegt und bestehen aus Plexiglas; die griffigen Drehschalter, ebenfalls mit Plexiglasskalen, ermöglichen in leichter Handhabung sehr genaue Einstellung. Das Gerät verwendet Bandspulengrößen von 8 bis 15 cm Durchmesser.

Die längere, auch robuste, Erprobung des Sabafon TK 125 - 4 ergab befriedigende Ergebnisse. Das Gerät ist vielseitig verwendbar und dank des präzise arbeitenden Antriebsmotors höher gestellten musikalischen Ansprüchen gewachsen. Die Klangqualität der mit dem Sabafon TK 125 - 4 bespielten Magnettonbänder war bei Mikrofonaufnahmen kammermusikalischer Werke transparent, bei größeren Orchesterbesetzungen dynamisch weitgreifend und kontrastscharf. Das auf Grund sorgsamer Konstruktion dauerhafte und schöne Gerät kostet 575,- DM.

Gevasonor - ein neues Magnettonband

Die weltbekannte belgische Herstellerfirma für Film und Fotomaterial, GEVAERT, hat vor einigen Wochen durch ihre eigene Vertriebsgesellschaft Gevaert-Technik (Braunschweig) zwei Tonbandtypen auf den deutschen Markt gebracht, die sich dank ihrer günstigen elektroakustischen Eigenschaften besonders für Geräte mit niedrigen Umdrehungsgeschwindigkeiten verwenden lassen. Gevaert vertreibt diese mechanisch unempfindlichen Tonbänder in den üblichen Längen auf Kunststoffspulen von 8 bis 18 cm Durchmesser. Es stehen zwei Typen zur Verfügung: ein „Langspielband“ (L. R.) und ein „Doppelspielband“ (D. P.). Elektroakustisch sind beide Typen gleichwertig und entsprechen voll und ganz den Anforderungen, die auch in bezug auf Dehnungs- und Reißfestigkeit heute an Qualitätsbänder gestellt werden. Eine sorgfältige und feinkörnige Beschichtung wird ausdrücklich garantiert. Das Grundgeräusch des Leerbandes ist äußerst minimal, so daß im normalen Hörbereich besonders das Pianissimo musikempfindlicher Aufnahmen absolut klar und transparent erscheint. Ein leichtes Übersteuern im Forte beeinträchtigt den Höreindruck kaum, doch sollte man in dieser Hinsicht das Band nicht unnötig überfordern.

Beide Typen des Magnettonbandes GEVASONOR wurden unter den verschiedensten akustischen Bedingungen bei anspruchsvollen Musikaufnahmen erprobt. Als Testgeräte standen von Telefunken

die Modelle M5, M24 und KL75, von Saba das Sabafon TK84 und TK125-4 mit den Umlaufgeschwindigkeiten von 4,75, 9,5, 19 und 38 cm/sec zur Verfügung. In den Geschwindigkeiten 9,5 und 19 cm/sec waren die Resultate auf den genannten Maschinen zufriedenstellend, während im Tempo 38 kaum klanggünstigere Ergebnisse als bei den niedrigeren Geschwindigkeiten erzielt wurden. Das Doppelspielband ist für die Telefunkmaschine

M5 nicht empfehlenswert. Die von GEVAERT angegebenen Meßwerte sind richtig, wie genaue Kontrollen ergaben. Die Unterlage des Langspielbandes (L. R.) besteht aus Triazetat und hat eine Gesamtdicke von 0,032 mm. Die Stärke der Schicht beträgt bei diesem, wie auch bei dem Doppelspielband (D. P.) nach Angabe der Herstellerfirma 0,012 mm. Das Doppelspielband hat eine Polyester-Unterlage und ist insgesamt nur 0,022 mm stark.

Heinrich Sievers

Bücher

Wolfgang Baruch: „Konzertführer. 99 Orchesterwerke von Beethoven bis Richard Strauss“. (Innerhalb der Reihe „Bücher des Wissens“, Taschenbuchreihe, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M., 1960. 174 S., 2,40 DM.)

Kardinalfrage eines abendlichen Rundgesprächs: Weiß der Musikfreund, der aus Liebe zur Musik in Konzerte geht, wirklich mehr über Beethovens „Eroica“ als beispielsweise über Bartóks Streichquartette oder Schönbergs Gurrelieder? Wohl gemerkt: Was ihm zum Verständnis der Musik dienen kann. Die Probe aufs Exempel war ernüchternd. Das, was gemeinhin unter „klassischer Musik“ verstanden wird, ist keineswegs so Allgemeinbesitz, wie manche erträumen.

Was muß der Musikfreund zum Verständnis wissen? Diese Frage hat sich Gerth-Wolfgang Baruch sehr gründlich durch den Kopf gehen lassen, ehe er die Zahl der sogenannten Konzertführer um einen weiteren vermehrte. Er kam zu dem Schluß, daß der Konzertbesucher heute eher informiert als instruiert werden will. Das ist richtig, denn heute fehlen dem Konzertbesucher mehr als je zuvor die Voraussetzungen, auf die sich musikalische Instruktion gründen ließe. Mag man dies noch so sehr beklagen, es kann andererseits der Anreiz sein, Musik in einer Form zu beschreiben, die in der knappen Information das Verständnis und damit die Freude an der Musik erhöht.

„Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß das Hauptthema des ersten Satzes aus den vier ersten Noten besteht. Das sogenannte ‚Schicksalsmotiv‘ umfaßt vielmehr die fünf ersten Takte!“, so beginnt die „Beschreibung“ von Beethovens Fünfter Symphonie. Die klare Orientierung am Thema bietet Baruch dem Hörer als wesentlichste Stütze, auf das Thema zu hören, glaubt er ihm zumuten zu dürfen. Auch dies ist gut und richtig, besonders da die auf den Zeitraum von Beethoven bis Richard Strauss begrenzte Auswahl von 99 Orchesterwerken thematische Kompositionen ausschließt. 99 Werke sind mehr verschiedene Musik, als man zunächst vermutet: Es fehlt keine der wichtigen europäischen Nationen, und es blieb noch Platz für die Pioniere der modernen Musik: Debussy, Ravel, Busoni.

Gleichwohl waren bei der Auswahl Entscheidungen zu treffen: ob man beispielsweise die Reihe der Bruckner-Symphonien erst mit der Vierten beginnen lassen kann, ob Mahlers Zweite oder Achte Symphonie zugunsten des „Harold in Italien“ von

Berlioz entfallen darf oder das „Heldenleben“ von Strauss zugunsten der Zweiten Symphonie von Borodin. Als erfahrener Rundfunkfachmann, durch dessen Hände unzählige Programmentwürfe gegangen sind, hat Baruch sozusagen auch die Hand am Puls des Musiklebens; keiner kann besser wissen, welche Werke in der Gunst des Publikums stehen. Auch aus diesem Blickwinkel dürfte seine Auswahl aufschlußreich sein, die außerdem nach des Autors Bekenntnis von seinem persönlichen Urteil mitbestimmt wurde.

Ausführlich ist aber auch der historische Lesestoff, angereichert mit Zitaten von Musikern über Musik: im ganzen eine kleine Kulturgeschichte, die auch Perspektiven in Nachbarbereiche nicht meidet. Ein Lesebuch für Hörer, das gleichwohl vom Lesen ab- und auf das Hören hinlenkt, weil es auf die Musik neugierig macht und auch darauf, einen Blick ins Orchester zu werfen; die Angabe der Instrumentalbesetzung geht jedem Werk voraus, auch die Aufführungsdauer in Minuten: Der Konzertbesucher kann sich ausrechnen, wie lange er genießen darf oder aushalten muß.

Auf Notenbeispiele hat Baruch verzichtet. Mancher mag sie vermissen oder sich auch gerade anregen lassen, mit Noten umgehen zu lernen, indem er sich eine Partitur kauft. Dann wäre dies sogar ein Vorteil: Information könnte in Instruktion übergehen. Die Unterweisung ist gelungen: Wir warten auf die nächsten 99 Werke.

Ths

Rudolf Klein: „Frank Martin, sein Leben und Werk“. (Verlag Österreichische Musikzeitschrift, Wien 1960.)

Seit dem Heimgang von Othmar Schoeck, Arthur Honegger und Willy Burkhard ist Frank Martin der alleinige Leader der Schweizer Komponisten; der alleinige und zudem fern, hat er doch seit Jahren Holland, die Heimat seiner Gattin, zum Wohnsitz gewählt. Und doch bleibt er mit dem Lande seiner Herkunft eng verbunden; sieht man ihn heute auch seltener als früher, so weiß man doch, daß er da und jederzeit bereit ist, einem Ruf zu folgen. So wie damals, als er inmitten des zweiten Weltkriegs, zu schwerster Zeit also, an die Spitze des Schweizerischen Tonkünstlervereins berufen wurde, er, der ein solches Amt niemals gesucht hat.

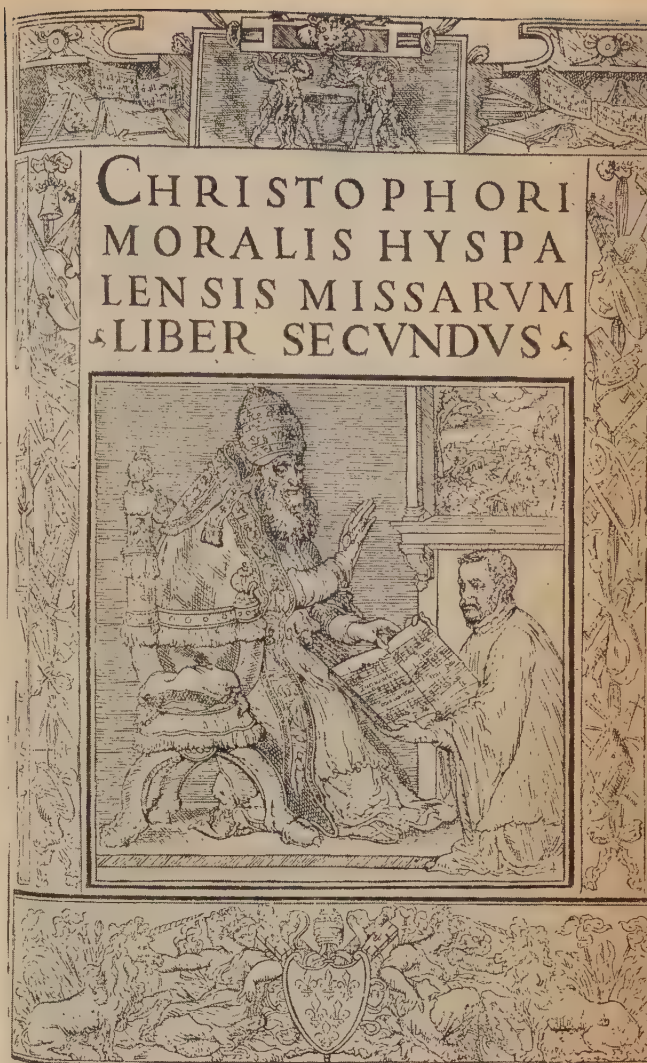
Doch er hat es mit der ihm eigenen Loyalität betret, einem gescheiten Diplomaten ähnlich, der seine Hauptaufgabe im Ausgleichen der Gegensätze sieht.

Schweizerische Interna wie dieses wird man in Ernst Kleins achtzig Seiten starker Biographie Frank Martins vergeblich suchen. Man spürt, daß der Verfasser aus der Distanz hat schreiben müssen. Nach seiner Darstellung wäre der Komponist erst durch das Kammeroratorium „Le Vin herbé“ (Der Zaubertrank) allgemein bekannt geworden; vorher sei er eine Lokalgröße, im besten Falle eine Schweizer Größe gewesen. Das aber stimmt nur sehr bedingt. Zwei frühere Kammermusikstücke, das Klavierquintett und das Klaviertrio über irländische Volkslieder haben seinen Namen schon weit herumgetragen, und die „Rhythmes“ überschriebenen drei sinfonischen Sätze für großes Orchester haben beim IGNM-Fest 1929 in Genf Aufsehen erregt. Indessen ist nicht zu leugnen, daß Martins Entwicklung langsam vor sich gegangen ist, und sich entsprechend die Auswirkung seiner Werke nur allmählich vollzogen hat. Zudem ist Klein völlig im Recht, wenn er das Schwergewicht seiner Darstellung auf das Werk verlegt; denn das einfach verlaufene Leben hat früh schon beinahe ausschließlich im Dienst eben dieses Werkes gestanden. Mit Spannung verfolgt man dies Wachsen und Reifen, die Periode erst des Tastens, mit den wichtigen Etappen des Sichauseinandersetzens mit der Atonalität und der Zwölftontechnik, solange, bis die Stufe der Meisterschaft erreicht ist. Seither reiht Martin ein Werk der Reife an das andere, und sein Biograph versteht es, die Schöpfungen mit spürbarer innerer Anteilnahme an den Leser heranzuführen. Daß er dabei sehr oft die ebenso prägnanten wie gescheiten Äußerungen des Komponisten heranzieht, gereicht seiner Schrift sehr zum Vorteil. Sie enthält neben dem Text eine kleine Bildfolge, präsentiert die Handschrift wie die Notenschrift, bietet das Werkverzeichnis in chronologischer Anordnung und schließt mit der Diskographie. Im Augenblick, da Martin mit der szenischen Uraufführung seines Oratoriums „Le Mystère de la Nativité“ im Neuen Festspielhaus zu Salzburg die Krönung seiner bisherigen Laufbahn erlebt hat, kommt diese kenntnisreiche Darstellung von Leben und Werk des Siebzigjährigen gerade recht.

Hans Ehinger

Karl Gustav Fellerer: „Palestrina. Leben und Werk“. Zweite, völlig umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage mit Kunstdruckabbildungen und zahlreichen Notenbeispielen im Text. (Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1960, Leinen 244 Seiten. 25,- DM.)

In seinem ersten 1930 bei Pustet erschienenen und seinem Kompositionslehrer Heinrich Kaspar Schmid gewidmeten Palestrina-Buch hatte der Autor den Schwerpunkt nicht auf das Biographische, sondern auf das Stilproblem gelegt. Das erste Viertel jenes Buches diente der historischen Orientierung, im übrigen aber vor allem den für den Gesamtstil wichtigen Erscheinungsformen, den Ergebnissen aus verstreuten Einzeluntersuchungen. Diese sehr übersichtliche, praktische und systema-



Cristobal Morales überreicht 1544 dem Papst Paul III. seinen Messenband. Text („Tu es vas electionis, sanctissime Paule“) und cantus firmus sind der Eröffnungsmesse entnommen.

tisch informierende Dreiteilung (Leben, Werk, Stil) ist in der umfangreicheren Neufassung aufgegeben worden, weil inzwischen die Palestrina-Forschung wesentlich vorangetrieben ist, durch Jeppesen, Samson, verschiedene Dissertationen und den Autor selbst.

Diese Ergebnisse veranlaßten Fellerer, Leben und Werk nun unmittelbar aus ihren weitschichtigen Zusammenhängen chronologisch zu behandeln. Vorangestellt wurde das neue Kapitel „Palestrina und seine Zeit“, in dem die neue Richtung des künstlerischen Ausdrucks, die Verwirklichung der humanistischen Wortdeklamation in einer geistig bewegten, an Spannungen reichen Zeit dargestellt werden. Palestrinas Werk wird als Objektivierung des Wortes in idealisierender Renaissancehaltung gesehen, seine Idealisierung des Ausdrucks gegen die Ausdruckskunst des Barocks abgehoben. Obwohl Fellerer immer wieder betont, daß die im 16. Jahrhundert sich vollziehenden Umwälzungen in der Musikauffassung, vor allem die Monodie und das expressive, malende Madrigal, keinen unmittelbaren Einfluß auf Palestrina hatten, hebt er am Schluß (S. 189) hervor, daß der Geist des Ba-



Palestrina überreicht Papst Julius III. den ihm gewidmeten Messeband. Das Frontispiz des Morales-Druckes erscheint wieder, nur Köpfe und Thronknöpfe sind ausgetauscht. Der cantus firmus ist geblieben, der Text wurde eliminiert.

rocks und seine Freude an der Bewegung in Palestrinas Klangwelt leben. Dem steht das „In-sich-Gekehrtsein“ seines Denkens und Schaffens (S. 12) gegenüber, das im Lauf der Werkbetrachtung immer wieder an der Verwirklichung der humanistischen, glatten, verständlichen Wortdeklamation belegt wird. Vornehmlich und nachdrücklich wird die Bedeutung des gregorianischen Chorals für Palestrinas schöpferische Arbeit gezeigt, in Messen und Motetten, in Hymnen und Offertorien; die Auswirkungen werden bis in das geistliche Madrigal verfolgt. Die Spannungen des Tridentinums, die Beziehungen zu Filippo Neris Oratorium werden an seinem kompositorischen Werk, an zahlreichen Notenbeispielen sichtbar. Merkwürdigerweise bleiben, im Gegensatz zu den Werken für Mantua, die Nachwirkungen der großen Komponisten aus Palestrinas Zeit, etwa von Arcadelt, Festa oder Morales, mit denen er gleichzeitig in Rom wirkte, unberücksichtigt, obwohl bereits Baini darauf hingewiesen hatte. Eher verweist Fellerer auf die ältere Generation, auf Josquin, Pierre de la Rue und Brumel, obwohl Morales, wie Josquin und Palestrina, gleichfalls zwei Messen über das damals sehr beliebte Chanson vom „bewaffneten

Mann“ geschrieben haben. Hier finden sich ähnliche stilistische Diskrepanzen wie bei Palestrina.

Zu der Kompositionsweise von Christobal Morales ließen sich enge, vielfältige Beziehungen zeigen. Beider erster Messenband erschien in der römischen Druckerei von Valerius und Ludovicus Doricus, 1544 und 1554. Der Verleger hat das Titelblatt des Morales-Druckes für Palestrina wiederbenutzt. Das nun ist eine verlegerische Kuriosität. Auf dem Frontispiz von 1544 überreicht Morales kneidend dem ihn segnenden Papst Paul III. seinen aufgeschlagenen Messenband, in dem der Tenor des Eröffnungstückes, der vierstimmigen Messe „Tu es vas electionis, sanctissime Paule“, zu lesen ist. Dieses Frontispiz benutzte der Verleger zehn Jahre später wieder für den ersten, dem Papst Julius III. gewidmeten Messenband von Palestrina. Die Köpfe des Papstes und des Komponisten, die Farnese-Insignien auf dem Thron sind gegen die des früheren Bischofs von Palestrina und des einstigen Kardinals Giovanni Maria del Monte ausgetauscht. Das aufgeschlagene Werk zeigt noch den cantus firmus von Morales, der Text ist jedoch eliminiert, weil nun bei Palestrina eine persönliche Widmung mit entsprechender Komposition fehlt, die sich für „Ecce sacerdos magnus“ nicht herstellen ließ. Die untere Zierleiste bringt wieder den Wahlspruch des Verlegers (In via virtutis nulla est via), der sich bereits auf dem 1544 von Morales Cosimo di Medici gewidmeten (ersten) Messenband befindet. Dieses Frontispiz mit dem gleichen äußeren Rahmen und der Gruppe, jedoch mit veränderten Köpfen, kehrt noch 1568 im Titelblatt zu Animuccias Magnificat wieder (vgl. Georg Kinsky: Geschichte der Musik in Bildern. Leipzig 1929, S. 162, Nr. 3).

Die Gleichheit dieser Titelbilder bei Morales und Palestrina ist wohl kaum zufällig; ihr entspricht auch der ähnliche Tenor in den Widmungsvorreden beider. Gedanken wie „maxima Musicorum, praecepit aetatis nostrae, pars, ad ineptias converterit, atque utinam non etiam obscaena“, „in divinis laudibus canendis ponere, atque collocare“ oder „et me ad maiora excitabis, et multorum musicorum studio ab ineptiis ad divinas laudes concinendas abduces atque avertes“ (vgl. die Morales-Gesamtausgabe, Bd. 3, von Higinio Anglés, Barcelona 1954, pag. 22 s.) finden sich in ähnlichen Formulierungen bei Palestrina. Leider hat jedoch Fellerer gerade die wichtigen, für den Komponisten bezeichnenden Ausschnitte aus Widmungen, die er seiner ersten Fassung verdienstvoll beigab, in seiner verbesserten Auflage gestrichen. In ihnen werden, ganz abgesehen von den ausführlich behandelten liturgischen Bemühungen Palestrinas, die entscheidenden Kräfte der Gegenreformation und der Bestrebungen des Ignatius von Loyola erkennbar. Die Bedeutung der Marcellus-Messe, des bekanntesten Werkes von Palestrina, hebt Fellerer in diesem Zusammenhang nachdrücklich hervor.

Die stilistischen Probleme sind in dieser Neufassung ausführlicher behandelt, als es 1930 möglich war. Dadurch, daß sie nun jeweils an die neu erschienenen Drucke angeknüpft werden, ergibt sich allerdings keine eigentliche, übersichtliche Zusammenschau mehr wie in der ersten Auflage. Um so mehr werden die geistige Einstellung zum Humanismus, die neue Bedeutung des Wortes, der Ausgleich von Polyphonie und Homophonie immer wieder hervorgehoben, das Reservata-Problem

Elegie für junge Liebende

Oper in drei Akten — hier I. Akt, 6. Szene: „Hilfe“

(DOCTOR rings a bell to summon the maid, and between them, they help CAROLINA into an armchair left. DOCTOR pours CAROLINA coffee and holds it to her lips. The maid carries the coffee tray out. CAROLINA comes round gradually.)

(DOKTOR läutet dem Dienstmädchen, beide helfen CAROLINA in einen Armsessel. DOKTOR schenkt Kaffee ein und führt die Tasse an CAROLINAS Lippen. Das Dienstmädchen bringt das Tablett hinaus. CAROLINA kommt langsam zu sich.)

3 Andantino
(♩ ca. 72)

764 *pp*

765 C.i. *p*

766 *p*

767 Fl. *p*

768 *p*

769 *mp*

770 *f*

771 *sf*

772 *sf*

773 *sf*

774 *sf espr.*

775 *ppp*

776 *ppp*

777 *ppp*

778 *ppp*

779 *ppp*

780 *ppp*

781 *ppp*

782 *ppp*

783 *ppp*

784 *ppp*

785 *ppp*

786 *ppp*

787 *ppp*

788 *ppp*

789 *ppp*

790 *ppp*

791 *ppp*

792 *ppp*

793 *ppp*

794 *ppp*

795 *ppp*

796 *ppp*

797 *ppp*

798 *ppp*

799 *ppp*

800 *ppp*

801 *ppp*

802 *ppp*

803 *ppp*

804 *ppp*

805 *ppp*

806 *ppp*

807 *ppp*

808 *ppp*

809 *ppp*

810 *ppp*

811 *ppp*

812 *ppp*

813 *ppp*

814 *ppp*

815 *ppp*

816 *ppp*

817 *ppp*

818 *ppp*

819 *ppp*

820 *ppp*

821 *ppp*

822 *ppp*

823 *ppp*

824 *ppp*

825 *ppp*

826 *ppp*

827 *ppp*

828 *ppp*

829 *ppp*

830 *ppp*

831 *ppp*

832 *ppp*

833 *ppp*

834 *ppp*

835 *ppp*

836 *ppp*

837 *ppp*

838 *ppp*

839 *ppp*

840 *ppp*

841 *ppp*

842 *ppp*

843 *ppp*

844 *ppp*

845 *ppp*

846 *ppp*

847 *ppp*

848 *ppp*

849 *ppp*

850 *ppp*

851 *ppp*

852 *ppp*

853 *ppp*

854 *ppp*

855 *ppp*

856 *ppp*

857 *ppp*

858 *ppp*

859 *ppp*

860 *ppp*

861 *ppp*

862 *ppp*

863 *ppp*

864 *ppp*

865 *ppp*

866 *ppp*

867 *ppp*

868 *ppp*

869 *ppp*

870 *ppp*

871 *ppp*

872 *ppp*

873 *ppp*

874 *ppp*

875 *ppp*

876 *ppp*

877 *ppp*

878 *ppp*

879 *ppp*

880 *ppp*

881 *ppp*

882 *ppp*

883 *ppp*

884 *ppp*

885 *ppp*

886 *ppp*

887 *ppp*

888 *ppp*

889 *ppp*

890 *ppp*

891 *ppp*

892 *ppp*

893 *ppp*

894 *ppp*

895 *ppp*

896 *ppp*

897 *ppp*

898 *ppp*

899 *ppp*

900 *ppp*

901 *ppp*

902 *ppp*

903 *ppp*

904 *ppp*

905 *ppp*

906 *ppp*

907 *ppp*

908 *ppp*

909 *ppp*

910 *ppp*

911 *ppp*

912 *ppp*

913 *ppp*

914 *ppp*

915 *ppp*

916 *ppp*

917 *ppp*

918 *ppp*

919 *ppp*

920 *ppp*

921 *ppp*

922 *ppp*

923 *ppp*

924 *ppp*

925 *ppp*

926 *ppp*

927 *ppp*

928 *ppp*

929 *ppp*

930 *ppp*

931 *ppp*

932 *ppp*

933 *ppp*

934 *ppp*

935 *ppp*

936 *ppp*

937 *ppp*

938 *ppp*

939 *ppp*

940 *ppp*

941 *ppp*

942 *ppp*

943 *ppp*

944 *ppp*

945 *ppp*

946 *ppp*

947 *ppp*

948 *ppp*

949 *ppp*

950 *ppp*

951 *ppp*

952 *ppp*

953 *ppp*

954 *ppp*

955 *ppp*

956 *ppp*

957 *ppp*

958 *ppp*

959 *ppp*

960 *ppp*

961 *ppp*

962 *ppp*

963 *ppp*

964 *ppp*

965 *ppp*

966 *ppp*

967 *ppp*

968 *ppp*

969 *ppp*

970 *ppp*

971 *ppp*

972 *ppp*

973 *ppp*

974 *ppp*

975 *ppp*

976 *ppp*

977 *ppp*

978 *ppp*

979 *ppp*

980 *ppp*

981 *ppp*

982 *ppp*

983 *ppp*

984 *ppp*

985 *ppp*

986 *ppp*

987 *ppp*

988 *ppp*

989 *ppp*

990 *ppp*

991 *ppp*

992 *ppp*

993 *ppp*

994 *ppp*

995 *ppp*

996 *ppp*

997 *ppp*

998 *ppp*

999 *ppp*

1000 *ppp*

(During this, the study door opens slowly and MITTENHOFER peeps out. Seeing that the others have their backs to him and are safely busy, he tip-toes back to the chair he had been sitting on, humming softly to himself.)

(Währenddessen öffnet sich langsam die Tür des Arbeitszimmers und MITTENHOFER blickt verstohlen heraus. Als er sieht, daß die anderen von ihm abgewandt und beschäftigt sind, kehrt er auf den Zehenspitzen zu dem Stuhl zurück, auf dem er gesessen hatte, wobei er leise vor sich hinsummt.)

(humming) *8 ad lib.*
(summing) *pp*

Mittenhofer *bocca chiusa*

I spy with my lit - tle eye!
Sieh da! Täuscht mich nicht mein Blick?

(He takes out the money, counts it, puts it into his pocket, and genuflects to the pot.)
(Er nimmt das Geld heraus, zählt es, steckt es in die Tasche und verbeugt sich vor der Blumenvase.)

us, zählt es, steckt es in die Tasche und verbeugt sich vor der Blumenvase.)

Mittenehofer

A musical score for a bassoon or similar instrument. It starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'mf dolce'. The music consists of several measures, some with triplets indicated by a '3' over the notes. There are also slurs and ties connecting different groups of notes. The notation includes eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests.

Kind _____ Ti - - ta - nia, on bend-ed knee I thank _____ you for thy
Gu - - - te Ti - - ta - nia, auf Knien _____ hier ich dank' _____ für dei - ne

3

790

Cor.

II

Crot.

Chit.

Arpa

Pno.

Mittenhofer

gift to me.
Gü - te dir.

(He returns to his study.
(Er kehrt zum Arbeitszimmer zurück)

pp

fischando / gepfiffen

rit. . .

4

792

Cor.

3

793

ppp

Lo stesso tempo

Chime
Uhrenschlag

794

4

795

Tamb. mil. d. c.

I

pp

Piatto sosp.

II

3

pp

Marakas

ppp

III

Dr. Reichmann

p

I've warned you, Li - na, you're
Ich sag - te es, Li - na, Sie

796

Tamb. mil. d. c.

I

Piatto sosp.

II

3

Marakas

III

Dr. Reichmann

not of steel, what - e - ver you think. How_ do you feel?
soll - ten ruh'n. Ich warn - te Sie doch. Was_ kann ich tun?

797

allerdings und das Verhältnis zu den musikalischen Figuren nur kurz gestreift. Die Zahl der Notenbeispiele wurde vergrößert, leider auch mit vermehrten Druckfehlern (S. 147 letztes System hat der Tenor h auf – „son“). Wichtig sind vor allem die Beobachtungen zur Art der Übernahme des thematischen Materials (Cantus firmus und Parodie), die symbolische Bedeutung, die Besetzungs- und Klangfragen, die Auszierung und improvisatorische Diminution einzelner Stimmen. Sie werden sehr ausführlich, in mehrfacher Wiederholung betont, da diese Formulierungen wohl aus Fellerers Vorlesungen übernommen wurden.

In einer Zeittafel sind neben die Daten von Palestrinas Leben und Wirken wichtige gleichzeitige Fakten aus Musik-, Kunst-, Kultur- und allgemeiner Geschichte zusammengestellt. Die Erscheinungsjahre der Werke und ihre Nachdrucke von 1554 bis 1689, der in Sammelwerken erschiene-

nen Kompositionen von 1554 bis 1641 verzeichnet. In dem detaillierten Werkverzeichnis sind die Fundorte in Haberls Gesamtausgabe und der Casimiris angegeben. (Unter den sechsstimmigen Messen ist „Benedicta es“ XXIV nachzutragen.) Ausführliche Literaturhinweise und Register, vor allem die von zwei auf sieben vermehrten charakteristischen Bildbeigaben erhöhen den Wert dieses gut ausgestatteten Bandes. Gleichwohl wird man nicht nur für die Widmung auch künftig noch auf die erste Auflage zurückgreifen, obschon inzwischen vieles erweitert und berichtet wurde.

Der Lebensweg des Meisters aus Praeneste, der unter 13 Päpsten eine ungewöhnliche Breiten- und Nachwirkung hatte, sein Schaffen in einer an Ereignissen reichen Zeit, in den geistigen Strömungen erfährt eine umfassende, in vielem neue und lebensvolle Darstellung.

G. A. Trumpff

Noten- beilage

Hans Werner Henze: *Elegie für junge Liebende*
(I. Akt, Szene 6)

Die Partitur der neuen Oper von Hans Werner Henze zeigt ein völlig neues, ungewohntes Bild. Nicht wie bisher üblich sind die Systeme der einzelnen Instrumente durchgehend geführt. Hat ein Instrument auch nur einen Takt Pause, so wird der entsprechende Raum freigelassen. Bei der durchsichtig gearbeiteten Partitur (Henze verwendet ein Kammerorchester mit möglichst (!) nur einfach besetzten Streichern) gewährt es dem Dirigenten eine größere Übersichtlichkeit. Die Führung der Linien wechselt unaufhörlich von Instrument zu Instrument, so entsteht eine Schwingung in der Partitur, die mit Hilfe des freien Raumes optisch deutlicher herauskommt.

Die 6. Szene, „Hilfe“ betitelt, wirft ein bezeichnendes Licht auf die eigentliche Zentralgestalt der

Oper, den „Dichter“ Gregor Mittenhofer, dessen Eitelkeit von seiner Umgebung noch verstärkt wird, da man ihm mit kritikloser Bewunderung und übertriebener Unterwürfigkeit begegnet. Das geht so weit, daß Gräfin Carolina ihm täglich etwas Geld, womit sie ihn heimlich unterstützt, versteckt, da seinem „kindlichen Gemüt“ das Suchen so viel Freude bereitet. Der Walzer, der dazu erklingt, entbehrt nicht der Ironie.

Henzes Instrumentarium bietet reiche farbliche Möglichkeiten. Neben Gitarre und Mandoline finden wir das Marimbaphon (eine Art erweitertes Xylophon), Marakas (gefüllte klappernde Kugeln mit Griff, aus Hartholz oder Kokos) und Crotali (eine Art kleiner Becken). Alle Instrumente sind der einfachen Lesbarkeit halber klingend notiert.

I. S.

Eine Studienpartitur des Werkes befindet sich in Vorbereitung.

Außer unserer Notenbeilage „Hans Werner Henze – Elegie für junge Liebende“ sind diesem Heft Prospekte des Mozarteums, Salzburg, der Berliner Festwochen, der Internationalen Musikfestwochen, Luzern, der Internationalen Orgelwoche, Nürnberg, der Internationalen Musikfestspiele, Straßburg, sowie des Moeck-Verlages, Celle, beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ – seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,- DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. – Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. – Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. – Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. – Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. – Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,- DM, 1/4 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. – Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. – Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,- (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Musik und Bildung

Im „Informationsdienst“ des Deutschen Musikrats (Nr. 1/61) erscheint ein Bericht über die 6. Generalversammlung des Deutschen Musikrats, die im November 1960 in Berlin stattfand und u. a. auch das Thema „Musik als Bestandteil allgemeiner Bildung“ behandelte.

Dr. Felix Messerschmid, Direktor der Akademie für politische Bildung in Tutzing, ging in seinem Referat „Musik und Bildung“ davon aus, daß musische Bildung zur Allgemeinbildung gehöre. Allseitige Bildung zum Menschen müsse in unserer Zeit wachsender Verwissenschaftlichung und Intellektualisierung der Bildung wieder größeren Wert auf die Musik legen. Aufgabe einer Bildungsreform sei es, die Bildung dem lebendigen Zusammenhang von Wissenschaft, Kunst, Sittlichkeit und Religion besser, allseitiger zuzuordnen, als dies heute der Fall sei.

In diesem Zusammenhang rücke die Musikerziehung aus der Randzone der Schule näher zu ihrer Mitte. Dazu gehöre, daß durch eine vernünftige Beschränkung der Fächer und Stoffe der Raum für solche Bildungsbereiche frei gemacht werde, also auch für ein mit Musik und anderen Künsten gefülltes Gemeinschaftsleben. So stehe die Musik im Raum der Bildungsaufgabe im Dienst der Pflege der Überlieferung und trage wesentlich dazu bei, die junge Generation in sie einzuwurzeln.

Im Anschluß an die Ausführungen von Dr. Messerschmid wies Eberhard Werdin auf die Bedeutung hin, die den 90 Jugend- und Volksmusikschulen im Bundesgebiet zufalle. Wir fügen dem hinzu, daß die Einrichtung und Erhaltung von Singschulen als elementarer musikalischer Volksbildungsstätten eine nicht geringere Notwendigkeit ist.

Musik- und Kunsterziehung in der Oberstufe der Gymnasien

Professor Dr. Hans Mersmann nimmt im „Informationsdienst“ auch zu dem Problem der Auflockerung des Unterrichts an der Oberstufe Stellung, zu dem bekanntlich die Ständige Konferenz der Kultusminister den Vorschlag machte, in den Klassen 12 und 13 aller Schultypen Musik oder Kunsterziehung zu sich gegenseitig ausschließenden Wahlfächern zu machen.

Professor Dr. Mersmann stellt dazu fest: „Die Einführung eines wahlfreien Unterrichts in Musik- und Kunsterziehung ergäbe als zwingende Folgerung, daß das Reifezeugnis in Zukunft nicht mehr zum Musik-

studium und letztlich auch nicht zum Studium an Pädagogischen Hochschulen berechtigen würde (es sei denn, daß der Bewerber seine erfolgreiche Teilnahme am Wahlfach Musik nachweisen kann).

Gerade das Beispiel der Lehrerbildung macht die Problematik der Rahmenvereinbarung (der Kultusminister) deutlich. Der zukünftige Volksschullehrer muß in allen Fächern unterrichten, also auch in Musik- und Kunsterziehung. Die Wahlfreiheit der musischen Fächer macht eine ausreichende musikalische Vorbildung und damit ein ordnungsmäßiges Studium unmöglich. Die immer wieder von der allgemeinen Pädagogik geforderte musische Durchdringung der Volksschule ist gefährdet. Der zukünftige Volksschullehrer wird den Anforderungen der Schule und der musikalischen Volksbildung nicht mehr gerecht werden. Die durch die Rahmenvereinbarung beschlossene Wahlfreiheit zwischen Musik- und Kunsterziehung ist eine schwerwiegende Entscheidung, die die Erfolge der Kestenbergschen Schulmusikreform und alle bisherige Arbeit in Frage stellt...

Händels »Samson« in Kempten

Von den vielen Oratorien, die Georg Friedrich Händel geschrieben hat, sind heute nur der „Messias“ und vielleicht noch „Judas Makkabäus“ einem breiteren Hörerkreis bekannt. Werke, wie „Israel in Ägypten“, „Joseph“, „Herkules“ oder „Belsazar“ werden kaum noch aufgeführt. Vor mehr als einem Jahrzehnt allerdings erklang in Kempten eine dieser fast vergessenen oratorischen Schöpfungen Händels: die „Jephta“ unter Leitung von Dr. Franz Lehrndorfer. Otmar Wirth, dem Liederkranz Kempten, dem gemischten Chor der Städtischen Singschule und dem Orchesterverein Kempten ist es zu danken, daß wir am Sonntag wieder eines der weniger bekannten Oratorien des Meisters kennenlernen konnten: den „Samson“. Die Aufführung wurde unter der stillschweigenden Leitung von Otmar Wirth zu einer abgerundeten Wiedergabe, die kaum irgendwelche Wünsche offenließ. Vor allem dem Chor muß für seine imponierende Leistung Anerkennung gezollt werden. Er sang ausgewogen und klangschön und folgte den Weisungen des Dirigenten mit großer Disziplin und Präzision. Die polyphonen Sätze entbehrten nicht der notwendigen Klarheit und Durchsichtigkeit. Auch das Orchester — die Einstudierung des Parts hatte Friedrich Reithinger übernommen — musizierte sauber, exakt und mit wohlthuender Klangentfaltung.

Werner Heinrich

Veranstaltet vom Landesverband Bayern des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e.V. vom 12. bis 14. Mai 1961.

Die „Festlichen Chortage“ bringen folgendes Programm:

I. Freitag, 12. Mai, 20 Uhr: Hochschule für Musik, Großer Konzertsaal, Arcisstraße 12.

Münchner Motettenchor

Leitung: Fritz Schieri.

Die Kaufbeurer Martinsfinken

Leitung: Ludwig Hahn.

Leonhard Lechner (1553): Sprüche von Leben und Tod für vierstimmigen gemischten Chor a cappella.

Fritz Schieri (1922): Pfingstchor „Heiliger Geist“.

Günter Bialas (1907): Antiphon „Veni sancte spiritus“, Hymnus „Veni creator spiritus“.

Orlando di Lasso (1594): Paulus Motette für sechsstimmigen gemischten Chor a cappella, „Cum essem parvulus“, „Nunc cognosco ex parte“.

Fritz Büchtger (1903): Drei Johannes-Motetten „Wer Nicht von Neuem geboren wird“, „Ein Neu Gebot“, „Ich bin die Tür“.

Harald Genzmer (1909): Chorlieder nach mittel- und hochdeutschen Texten.

II. Samstag, 13. Mai, 20 Uhr: Herkulesaal der Residenz.

Collegium Musicum Regensburg

Leitung: Ernst Schwarzmaier.

Singakademie Linz a. G.

Leitung: Helmut Eder.

David-Chor Linz a. G.

Leitung: Helmut Eder.

Heinrich Sutermeister (1910): „Dem Allgegenwärtigen“ Kantate für Sopran, gemischten Chor und Orchester.

Gottfried von Einem (1918): „Das Stundenlied“, Kantate für gemischten Chor und Orchester.

Mitwirkend: Das Graunke-Orchester, München.

III. Sonntag, 14. Mai, 20 Uhr: Herkulesaal der Residenz.

Bruckner-Chor Linz

Leitung: Helmut Eder.

Der große Chor der Städtischen Singschule Augsburg

Leitung: Ludwig Lautenbacher.

Werner Henze (1926): Fünf Madrigale nach Gedichten aus dem Testament von François Villon für kleinen gemischten Chor und elf Soloinstrumente.

Günter Bialas (1907): „Indianische Kantate“ für Bariton, Kammerchor und acht Instrumente mit Schlagzeug.

Zoltán Kodály (1882): Te Deum für vier Stimmen, gemischten Chor und Orchester.

Mitwirkend: Christa Degler (Sopran), Mechthild Brem (Alt), Desmond Clayton (Tenor), Franz Reuter-Wolf (Baß).

Das Graunke-Orchester, München.

WALTER GERWIG

lehrt Kinder musizieren:

ICH LERNE GITARRE SPIELEN

Eine Kinderschule mit Einführung in die Notenschrift

Heft I DM 3,20

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Musikstudium in Deutschland

Studienführer

Herausgegeben im Auftrage
des Deutschen Musikrates
von Dr. Kurt Hahn

INHALT:

Musik • Musikerziehung • Musik-
wissenschaft:

Hochschule und Konservatorium • Universität
Andere Institute • Kurse

Studium und Beruf:

Allgemeine Studienbedingungen —
Ausbildungswege

Komponist • Dirigent • Konzertierender Künstler •
Orchestermusiker • Chorsänger • Kirchen-
musiker • Tonmeister • Schulmusikerzieher •
Privatmusikerzieher • Lehrer an Jugend- und
Volksmusikschulen • Musikwissenschaftler •
Musikinstrumentenbauer

Übersicht der Ausbildungsstätten

Übersichtskarte

Die Städte und ihre Musikinstitute

Anschriften der Ausbildungsstätten,
Musikinstitute, Verbände, Zeitschriften

100 Seiten • kartoniert DM 6,80

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Hildegard Benner, Velbert/Rhld., Friedrich-Ebert-Straße 121, Fernruf 5 36 81 Konzerte – Unterricht
KLAVIER: Sascha Bergdolt, Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1–3 parterre, Tel. 3 74 53 Konzerte – Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger, Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER UND CEMBALO: Prof. Franzpeter Goebels, Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88
KLAVIER: Anneliese Hasselmann, Dierdorf (Bez. Kobl.)
KLAVIER: Rolf Kuhnert, Berlin-Wilmersdorf, Mansfelder Straße 32, Tel. 87 62 32. Schönberg, Berg, Webern, Strawinsky, Hindemith, Messiaen, Boulez (1. u. 2. Sonate), Fortner, Blacher
KLAVIER: G. Louegk, München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney, Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Eleonore Stix, Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60
KLAVIERTRIO: Eggers-Trio (Geschwister Eggers) Bremen-Lesum, Auf dem Pasch 29, Tel. 7 54 89
VIOLINE: Ernst Hoffmann, Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
CELLO: Prof. Slavko Popoff, Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne
CELLO: Carlt. Preußner, Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA UND BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger, Salzburg, Mozarteum
STREICHTRIO: Herrmann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Manzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56
ORGEL, KLAVIER, Kath. Kirchenmusik, Alfred Berghorn, Probst St. Urban, Gels.-Buer, Westerholter Str. 86
SOPRAN: Madeleine Baer, Lied, Oratorium, Oper, Voltastraße 81, Zürich 7/44 (Schweiz)
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3, Haus San Remo, empfiehlt sich für Liederabende und Chorkonzerte. Begleiter: Generalmusikdirektor Otto Volkmann
SOPRAN: Anneliese Bunte, Remscheid-Lennep, Teichstraße 9, Oratorium, Kantate, Konzert, Tel. 6 26 76

SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann, Lied – Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
SOPRAN: Ilse Mengis, Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Barbara Preisker, Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahlmannstraße 19. Ruf: 4 89 14
SOPRAN: Ruth Siebenborn, Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
SOPRAN: Paula Schütz, Berlin-Schlachtensee, Matterhornstraße 57, Ruf: 84 78 02. Alte und neue Musik – u. a. Schönberg, Krenk, Reutter, Fortner, Pepping
ALT: Eleonore Braun, Konzert- und Oratoriensängerin, Düsseldorf, Oststraße 14
ALT: Lotte Wolf-Matthäus, Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover. Telefon Lehrte 28 57
KONTRA-ALT: Dore Blindow, Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
TENOR: Horst-Heinrich Braun, Lied und Oratorium (Schütz bis Sutermeister), Bensheim-Auerbach, Schloßstraße 37, Tel. 21 09
BASS-BARITON: Eugen Klein, Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 83, Tel. 7 32 24
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer, Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS-BARITON: Hermann Rieth, Konzert – Oratorium, Freiburg i. Br., Gaylingstr. 3, Tel. 3 06 65
BASS: Rainer Grönke, Seesen/Hannover, Ringstraße 1
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann, Wiesbaden, Uhlandstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter, München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 49 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
BÜHNENTANZ: Schule Frida Holst, Stadttheater Duisburg (Privatwohnung: Platanenhof 2)
VIOLIN-KONZERT, neu, O. Kaestner, Komp., Wilhelmshaven, tom-Brok-Straße 12



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente



Gilbert Patent-Wirbel
machen das Streichinstru-
ment erst vollkommen,
feinste Abstimmungen möglich,
gleichmäßiger, leichter Gang
FEINMECHANIK

TÜBINGEN, Lange Gasse 29/31, Telefon 22 96

SÜDDEUTSCHER RUNDFUNK

Wir suchen für unser
SINFONIEORCHESTER
(Leitung: GMD Hans Müller-Kray)

zum frühestmöglichen Eintritt
einen I. Flötisten

und zum 1. September 1961
einen Kontrabassisten

Die Anstellung erfolgt nach dem Tarifvertrag des
Süddeutschen Rundfunks.
Probispiel erfolgt nach Einladung.
Erfolgreiche Teilnahme am Probispiel verpflichtet bei
Wahl zur Annahme der Stelle.

Ausführliche Angebote mit Zeugnisabschriften und
Lebenslauf an die Personalabteilung des
SÜDDEUTSCHEN RUNDFUNKS, Stuttgart, Postfach 837

ERSTE FLÜGELFABRIK sucht zum Besuche von Musik-
hochschulen, Rundfunkanstalten, Musikgesellschaften,
Stadtverwaltungen, Pianisten usw. musikalisch begabten
Menschen als

REISEVERTRETER

der seine ganze Persönlichkeit, sein Können und Streben
zum Verkauf eines hochwertigen Markeninstrumentes
einsetzen kann und will.

Zuschriften werden strengstens vertraulich behandelt und
sind mit den üblichen Einzelheiten und Verdienstanprü-
chen erbeten unter Chiffre „Flügel-Fabrik Nr. M 950“ an
den Verlag der Musikzeitschriften, Mainz, Weihergarten 12

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht zum sofortigen Eintritt oder später

einen II. Geiger(in)

und

einen Bratscher(in)

Vergütung nach TO. K I, Ortsklasse 5.
Teilnahme am Probispiel verpflichtet bei Wahl
zur Annahme der Stelle.

Interessenten, die den besonderen Anforderungen des
Orchesters mit vorwiegender Konzerttätigkeit entspre-
chen, werden gebeten, ihre Bewerbung mit Lebenslauf,
Lichtbild und Zeugnisabschriften zu richten an das
PERSONALAMT DER STADT BOCHUM

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 10
2. Aufgang, 1. Stock

Neu bei Merseburger

DIETRICH v. BAUSZERN

Freuet euch des Herrn

EM 457

Motette für 4stg. gem. Chor und Vorsänger
(8 Min.) 1,60

EBERHARD WENZEL

Das Belsazer-Lied

EM 458

Eine Chorballeade für 4-6stg. gem. Chor
(ca. 20 Min.) Part. 3,60

Neue Orgelvorspiele

EM 850

zu wenig bekannten Liedern des Evangelischen Kirchen-
gesangbuches. Hg. Herbert Haag und Walter Hennig
namens des Evangelischen Kirchenmusikalischen Instituts
Heidelberg und des Landesverbandes evangelischer Kir-
chenmusiker Badens.

104 Seiten. Hlwd. 18,-

Jetzt vollständig:

FRIEDRICH METZLER

Drei Hymnen

EM 829

für Orgel, Glocken, Pauken und Schlagzeug.

1. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist — 2. Heut singt die
liebe Christenheit — 3. Jesaja dem Propheten das geschah.
Part. 12,50, 4 Instr.-St. 2,- (Triangel/kl. Trommel, Pauken,
Becken/gr. Trommel und Röhrenglocken)

Verlag Merseburger · Berlin-Nikolassee

„Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre“

Ist der Titel eines neuen Sammelbandes in
der vom Deutschen Musikrat herausgegebe-
nen Schriftenreihe „Musikalische Zeitfragen“.
Erich Doflein eröffnet den Band mit einer
Überschau unter dem Titel „Vielfalt und
Zwiespalt in unserer Musik“. Mit dieser
Überschau ist eine Reihe von Beiträgen ver-
bunden, „die sich im Gegensatz zum heu-
tigen Widerstreit und Auseinander um das
Allgemeine im Wesen der Musik bemühen“.
Es wird mit dem Band die Frage gestellt:
„Ist die allgemeine Musiklehre auf dem heu-
tigen Stand der Musik noch möglich, oder
ragt sie nur als konservatives Überbleibsel
in dieses Zeitalter hinein? Kann sie nur in
dem Maße weiterhin ihr Leben fristen, als
man weder die Tatsache der allgemeinen
Vielspältigkeit noch den Begriff der All-
gemeinheit ernst nimmt?“ Die Antworten,
die durch weitere 11 Beiträge gegeben wer-
den, fassen das Problem mit aller Gründlich-
keit an.

Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre

„Musikalische Zeitfragen“ Band IX. Eine
Schriftenreihe im Auftrage des Deutschen
Musikrates, herausgegeben von Walter Wiora.
117 Seiten. DM 7,20

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLSAITEN / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbberger Künstlersaiten‘ auch auf meinem Stradivariocello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten unerreicht.“
Professor Ludwig Hoelscher

Musikalische Jugend · Jeunesses Musicales

INTERNATIONALE SOMMERKURSE

Kammermusik · Orchester · Oper

23. Juli bis 14. September 1961

Schloß Weikersheim/Wttbg.

INTERNATIONALER CHOR DER JM

18. bis 30. August 1961

Kloster Frauental/Wttbg.

NEUES LAIENMUSIZIEREN

Vokale und instrumentale Arbeitswochen
und Lehrgänge und

JAZZ-KURSE

in Nord-, West- und Süddeutschland
zwischen Pfingsten und Herbst.

Informationen · Prospekte:

Musikalische Jugend Deutschlands

Jeunesses Musicales

München 2, Neuhauser Str. 16/IV, Tel. 29 52 67

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. — Seminar für Privatmusiklehrer. — Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. — Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. — Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. — Gesang: Neuenschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. — Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). — Violine: Mendius, Ringelberg, Offner. — Viola: Kußmaul. — Violoncello: Adomeit, Gutbrod. — Alte Streichinstr. Dr. Behr. — Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. — Chor: Wilke. — Opernschule: Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt. — Korrep.: Wagner, Meyer. — Musikgeschichte: Dr. Tröller. Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51 / 53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass · Cello: Stork · Cembalo: Salling · Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert · Dirigenten und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke · Allg. Erziehungslehre: Spreen · Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Wörner

Seminar für Privatmusiklehrer
Stieglitz

Seminar für rhyth. Erziehung
Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik
Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kritschker, Kolf, Wecking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Oper

Leitung: Prof. Dressel
Szen. Leitung: Roth
Gesang: Wesselmann, Kaiser-Breme · Einstudierung: Knauer, Winkler · Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt

Opernchorschule
Knauer

Schauspiel

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Traenckner-Cartellieri, Grasses, Mandelartz · Angeschlossen Seminar für Vortragskunst, Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen) · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. –

Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer –

Kirchenmusikabteilung – Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) – Seminare f.

Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend-

u. Volksmusik – Opernabteilung – Schauspielabteilung –

Tanzabteilung – Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo) und (Bruno Müller), Dirigieren, Komposition (Wildberger).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Meister- u. Ausbildungsklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusikerzieher mit staatlicher Abschlußprüfung.

Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- u. Orchesterleitung, Opernklasse, Studio für alte Musik, Studio für neue Musik, Kammermusik u. Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaft, Liebhaberklassen und Jugendmusikschule.

Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon: 1 91 61

MUSIC & LETTERS

Die führende englische musikwissenschaftliche Vierteljahresschrift

HERAUSGEGEBEN

VON

J. A. WESTRUP

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music & Letters* stets gründliche wissenschaftliche Arbeit mit einem hohen literarischen Niveau verbunden. Studenten und Musikliebhaber schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen Führer durch das gesamte Gebiet der Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie *Music & Letters* noch nicht kennen, empfehlen wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

Jahresabonnement DM 19,— portofrei

Einzelhefte DM 5,— zuzügl. Porto

Probenummern werden kostenlos geliefert.

OXFORD UNIVERSITY PRESS

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England

Werner Egk

60 JAHRE ALT

Bühnenwerke

Die Zaubergeige. Oper in drei Akten, Text (nach Pocci) von Werner Egk und Ludwig Andersen (Neufassung 1954) · *Peer Gynt*. Oper in drei Akten, Text nach Ibsen von Werner Egk · *Columbus*. Bericht und Bildnis in drei Teilen, Text von Werner Egk (Bühnenfassung 1941) · *Irische Legende*. Oper nach William B. Yeates in fünf Bildern, Text von Werner Egk · *Der Revisor*. Komische Oper in fünf Akten nach Nikolai Gogol, Text von Werner Egk · *Die Jungfrau von Port au Prince*. Oper nach der »Verlobung von St.-Domingo« von Heinrich von Kleist, Text von Werner Egk, abendfüllend — in Vorbereitung.

Joan von Zarissa. Dramatische Tanzdichtung von Werner Egk · *Abraxas*. Faust-Ballett in fünf Bildern von Werner Egk nach dem Tanzpoem von Heinrich Heine · *Ein Sommertag*. Ballett nach einer Idee von Paul Strecker von Werner Egk · *Die chinesische Nachtigall*. Ballett nach dem Märchen »Die Nachtigall« von Hans Christian Andersen von Werner Egk · *Französische Suite nach Rameau*. Ballettfassung der Orchester-Suite · *Danza*. Ballettfassung der »Variationen über ein karibisches Thema«.

Orchesterwerke

Georgica. Vier Bauernstücke für Orchester (1934) · *Orchester-Sonate* für großes Orchester · *Französische Suite* nach Rameau für großes Orchester (1949) · *Allegría*. Godimento in quattro tempi für großes Orchester (1952) · *Variationen über ein karibisches Thema* · *Zaubergeige*. Ouvertüre zu der Oper (Neufassung 1954) · *Peer Gynt*. Tango aus der Oper für großes Orchester · *Joan von Zarissa*. Konzert-Suite aus dem Ballett · *Triptychon* aus »Joan von Zarissa« · *Abraxas*. Suite aus dem Ballett.

Solo mit Orchester

Geigenmusik mit Orchester (1936).

Singstimme mit Orchester

Quattro Canzoni. Vier italienische Lieder für hohe Stimme und Orchester (Neufassung) · *Natur — Liebe — Tod*. Kantate nach Gedichten von L. C. H. Hölty für Baß und Kammerorchester (1937) · *Variationen über ein altes Wiener Strophenlied*. (Komponiert als Einlage der Rosine im »Barbier von Sevilla«) für Koloratur-Sopran und Orchester (1937) · *La Tentation de Saint Antoine*. D'après des airs et des vers du dix-huitième siècle für Alt, Streichquartett und Streichorchester (oder für Alt und Streichquartett) · *Chanson et Romance* für hohen Sopran und Orchester, Chanson (Text von Paul le Silentiaire) La Romance du Comte Olinos et de Blanchefleur (Text: Anonym).

Chor

Furchtlosigkeit und Wohlwollen für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester · *Joan von Zarissa*. Drei Chöre aus dem Ballett für fünf Frauen- und fünf Männerstimmen a cappella · *Mein Vaterland*. »Dir ist dein Haupt umkränzt« (Klopstock), Hymne für einstimmigen Chor und Orchester oder Orgel.

Vollständiges Werkverzeichnis auf Wunsch

Schott